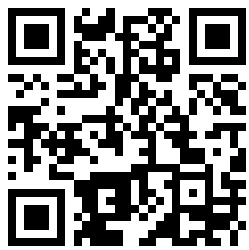
This is a reproduction of a library book that was digitized by Google as part of an ongoing effort to preserve the information in books and make it universally accessible.

Google™ books

https://books.google.com



Informazioni su questo libro

Si tratta della copia digitale di un libro che per generazioni è stato conservata negli scaffali di una biblioteca prima di essere digitalizzato da Google nell'ambito del progetto volto a rendere disponibili online i libri di tutto il mondo.

Ha sopravvissuto abbastanza per non essere più protetto dai diritti di copyright e diventare di pubblico dominio. Un libro di pubblico dominio è un libro che non è mai stato protetto dal copyright o i cui termini legali di copyright sono scaduti. La classificazione di un libro come di pubblico dominio può variare da paese a paese. I libri di pubblico dominio sono l'anello di congiunzione con il passato, rappresentano un patrimonio storico, culturale e di conoscenza spesso difficile da scoprire.

Commenti, note e altre annotazioni a margine presenti nel volume originale compariranno in questo file, come testimonianza del lungo viaggio percorso dal libro, dall'editore originale alla biblioteca, per giungere fino a te.

Linee guide per l'utilizzo

Google è orgoglioso di essere il partner delle biblioteche per digitalizzare i materiali di pubblico dominio e renderli universalmente disponibili. I libri di pubblico dominio appartengono al pubblico e noi ne siamo solamente i custodi. Tuttavia questo lavoro è oneroso, pertanto, per poter continuare ad offrire questo servizio abbiamo preso alcune iniziative per impedire l'utilizzo illecito da parte di soggetti commerciali, compresa l'imposizione di restrizioni sull'invio di query automatizzate.

Inoltre ti chiediamo di:

+ *Non fare un uso commerciale di questi file* Abbiamo concepito Google Ricerca Libri per l'uso da parte dei singoli utenti privati e ti chiediamo di utilizzare questi file per uso personale e non a fini commerciali.

+ *Non inviare query automatizzate* Non inviare a Google query automatizzate di alcun tipo. Se stai effettuando delle ricerche nel campo della traduzione automatica, del riconoscimento ottico dei caratteri (OCR) o in altri campi dove necessiti di utilizzare grandi quantità di testo, ti invitiamo a contattarci. Incoraggiamo l'uso dei materiali di pubblico dominio per questi scopi e potremmo esserti di aiuto.

+ *Conserva la filigrana* La "filigrana" (watermark) di Google che compare in ciascun file è essenziale per informare gli utenti su questo progetto e aiutarli a trovare materiali aggiuntivi tramite Google Ricerca Libri. Non rimuoverla.

+ *Fanne un uso legale* Indipendentemente dall'utilizzo che ne farai, ricordati che è tua responsabilità accertati di farne un uso legale. Non dare per scontato che, poiché un libro è di pubblico dominio per gli utenti degli Stati Uniti, sia di pubblico dominio anche per gli utenti di altri paesi. I criteri che stabiliscono se un libro è protetto da copyright variano da Paese a Paese e non possiamo offrire indicazioni se un determinato uso del libro è consentito. Non dare per scontato che poiché un libro compare in Google Ricerca Libri ciò significhi che può essere utilizzato in qualsiasi modo e in qualsiasi Paese del mondo. Le sanzioni per le violazioni del copyright possono essere molto severe.

Informazioni su Google Ricerca Libri

La missione di Google è organizzare le informazioni a livello mondiale e renderle universalmente accessibili e fruibili. Google Ricerca Libri aiuta i lettori a scoprire i libri di tutto il mondo e consente ad autori ed editori di raggiungere un pubblico più ampio. Puoi effettuare una ricerca sul Web nell'intero testo di questo libro da `http://books.google.com`

NYPL RESEARCH LIBRARIES
3 3433 02383058 5

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

EMPORIVM

RIVISTA MENSILE ILLUSTRATA D'ARTE E DI COLTURA

VOLUME LXVIII

ISTITUTO ITALIANO
D'ARTI GRAFICHE
EDITORE – BERGAMO

Digitized by Google

THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY
433798 A
ASTOR, LENOX AND
TILDEN FOUNDATIONS
R 1929 L

NEW YORK
PUBLIC
LIBRARY

Digitized by Google

INDICE DEL VOLUME LXVIII

ARCHITETTURA MODERNA IN GERMANIA ..... *Elvira Olschki* 99

Illustrazioni :

Arch. Messel : Palazzo nella Viktoriastrasse a Berlino, 99 — Id. : I Magazzini Wertheim nel Leipzig–Platz, 100 — Taut : Quartiere nuovo di case d'affitto a Britz, 101 — Behrens: Centrale elettrica dell'« A.E.G. » di Berlino, 102 — Id. : Edificio delle turbine dell'« A.E.G. » di Berlino, 103 — Poelzig: Grosses Schauspielhaus, Teatro, Berlino, 104 — Id. : L'ingresso al cinematografo « Capitol » di Berlino, 104 — Amburgo: Il « Chile-Haus », (Höger), Tavola — Höger: Il Chile-Haus di Amburgo, 105 — Bonatz e Scholer : La Stazione di Stoccarda, 106.

ARCHITETTURA, PAESAGGIO E ARTE DEL GIARDINO — INDIRIZZI DI STUDIO DELL'ACCADEMIA AMERICANA — PROGETTO DI VILLA MONUMENTALE *Antonio Nezi* 277

Illustrazioni :

Isolabella sul Lago Maggiore : Rilievo prospettico dell'arch. Edgar I. Williams, 277 — Id. Id. : Proiezione orizzontale dell'arch. Edgar I. Williams, 277 — Bisuschio e la Villa Cicogna : Proiezione orizzontale dell'arch. R. E. Griswold, 278 — Villa Medici a Fiesole : Prospettiva geometrica e spaccato dell'arch. Norman T. Newton, 279 — Villa Capponi in Arcetri : Proiezione laterale del giardino e spaccato dell'arch. Richard Webel, 279 — Id. Id.: Proiezione orizzontale e planimetrica dell'arch Richard Webel, 280 — Villa Gamberaia a Settignano : Proiezione orizzontale e planimetrica dell'arch. E. G. Lawson, 280 — Villa Madama in Roma : Ricostruzione prospettica dell'arch. R. M. Kennedy, 281 — Casino della Villa Farnese a Caprarola: Rilievo plastico dell'arch. R. E. Griswold, 282 — Il Bosco Parrasio sul Gianicolo : Planimetria dell'arch. Edward G. Lawson, 283 — Villa Conti in Val Catena : Proiezione orizzontale degli architetti J. K. Smith e R. E. Griswold, 283 — Id. Id.: Rilievo prospettico degli architetti J. K. Smith e R. E. Griswold, 284 — Muro di cinta della Villa dei Cavalieri di Malta sull'Aventino : Rilievo prospettico dell'arch. Williams Douglas, 284 — Planimetria generale della Villa per l'Ambasciata Americana in Roma : Progetto di Philip T. Shutze Arch. E. G. Lawson, Architetto del paesaggio, T. H. Jones, scultore, 285 — Progetto della Villa per l Ambasciata Americana in Roma : Planimetria del palazzo e del giardino, 286 — Id. Id. : Bozzetto plastico, 287 —Id. Id. : Prospetto della facciata principale, 288 — Id. Id. : Prospetto della facciata sul giardino, 289.

ARTISTI CONTEMPORANEI: ALFREDO PINA, SCULTORE ..... *Elpidio Piccoli* 199

Illustrazioni :

Alfredo Pina : Paolo e Francesca, 198 — Alfredo Pina, 199 — Alfredo Pina : « Monte Oliveto » 200, — Id. : L'età felice, 201 — Id. : Ritratto di Prunier figlio, 202 — Id. : Estasi, 203 — Id. : Enigma, 204 — Id. : Il conte Ugolino e l'Arcivescovo Ruggieri, Tavola — Id.: Ritratto del maestro Enrico Robert, 205 — Id. : Wagner, 206 — Id. : Beethoven, 207 — Id. : Ritratto del deputato J. L., 208 — Id. : Falciatore, 209 — Id. : Vecchio cavallo, 209 — Id. : Il vinto, 210.

CENTENARII DI ARTISTI: GIOVANNI SPAGNA ..... *Carlo Bandini* 71

Illustrazioni :

Giovanni Spagna : Il Presepio, 70 — Domenico Ghirlandaio : L'Incoronazione della Vergine e vari Santi, 72 — Giovanni Spagna : L'Incoronazione della Vergine e vari Santi, 73 — Affresco, 74 — Id. : Affresco, 75 — Id. : La Vergine col Bambino e Santi, 77 — Id. : La Deposizione, 78 — Id. : L'Incoronazione della Vergine, 79 — Id. : S. Giacomo, 81 — Id. : Calotta dell'Abside della Chiesa di S. Giacomo di Spoleto, 83 — Id. : Madonna con Santi (Affresco), Tavola — Id. : Un miracolo di S. Giacomo, 85.

CENTENARII DI GRANDI ARTISTI: PAOLO VERONESE ..... *G. Nicodemi* 327

Illustrazioni :

P. Veronese: « Il rispetto ». Gruppo allegorico, 326 — Id.: L'adorazione dei Re Magi, 327 — Id.: I discepoli d'Emaus, 328 — Id.: Madonna della Famiglia Cuccina, 329 — Id.: Gesù cade sotto la croce, 329 — Id. : Gesù disputa coi dottori, 330 — Id.: Ritratto di giovane donna, 331 — Id.: Sacra Famiglia, 332 — Id.: Il Calvario, 333 — Id.: S. Cornelio, S. Cipriano e S. Antonio, 334 — Id.: Il convito di S. Gregorio Magno, 335 — Id.: S. Girolamo nel deserto, 336 — Id. : Soffitto della Sala dell'Olimpo nella Villa Giacomelli a Maser, 337 — Id.: Ritratto di signore in abito da caccia, 338 — Id.: Allegoria della Primavera, 339 — Id.: Il martirio di S. Giorgio, 340 — Id.: Il martirio di S. Afra, 341 — Id.: Particolare del soffitto della sala del Collegio nel Palazzo Ducale a Venezia, 342 — Id.: La visione di S Elena, 343 — Id.: Martirio di S. Giustina, 344 — Il convito in casa Levi, Tavola — Id.: Venezia trionfante, Tavola.

COMO (vedi : *Tempio* (*Il*) *Voltiano* ecc.).

COPERTINE (AUTORI DELLE) :

Illustrazioni :

Piero Bernardini : Luglio — Pino Pinetti: Agosto — G. Piombanti : Settembre — Servolini: Ottobre — A. Guazzoni: Novembre — Borfanti: Dicembre.

CRETA (vedi : *Curiosità archeologiche* ecc.).

Digitized by Google

CRONACHE: CRONACHE BERGAMASCHE: IL PALAZZO DELLA BANCA BERGAMASCA ..... *Raffaello Giolli* 250

Illustrazioni:

Bergamo: Palazzo della Banca Bergamasca Angolo sud-ovest, 250 — Id.: Centro della facciata orientale, 251 — Id.: Vestibolo, 252 — Id.: Lampada al pianterreno dello scalone, 253 — Id.: Lampada al primo piano, 253 — Id.: Altra lampada del primo piano, 253 — Id: Salone del pubblico, 254 — Id.: Particolare del Salone del pubblico, 255 — Id.: Antisala del Consiglio, 256 — Id.: Salone del Consiglio, 257 — Id.: Parete del vestibolo verso lo scalone, 258 — Id.: Porta del Tesoro, 259 — Id.: Caveau del pubblico, 259 — Id.: Portale d'ingresso, 260.

— CRONACHE D'AREZZO 388

Illustrazioni:

Medaglia coniata per il Congresso Petrarchesco tenuto ad Arezzo, 388 — Arezzo: Monumento al Petrarca (fronte), 388 — Particolari del monumento al Petrarca, 389 — Arezzo: Monumento al Petrarca (retro), 389 — Arezzo: La facciata del Palazzo della Provincia dopo il restauro, 390 — Arezzo: Palazzo della Provincia: L'aula consigliare (decorazione di Adolfo De Carolis), 390 — Adolfo De Carolis: I grandi Aretini (affresco nell'aula consigliare) 391 — Id.: I grandi Aretini (particolare), 391 — Arezzo: Il Palazzo prima del restauro, 392 — Adolfo De Carolis: Parte centrale dell'affresco: I grandi Aretini, 392.

— CRONACHE ESTERE: ESPOSIZIONI D'ARTE: NORIMBERGA - MONACO - STUTTGART - SALISBURGO ..... *G. Delogu* 318

Illustrazioni:

Paul Rössler: Nudo, 318 — Oskar Mulley: Bauernhof, 318 — Max Liebermann: Giardino, 318 — Alfons Walde: Agostino Ambrosi, 319 — Adam Antes: Anmut, 319 — Thomas Baumgartner: Pietà, 320 — Costantin Gerhardinger: Studio di mani 320 — Hans von Hayek · Paese 320

— — ESPOSIZIONI VIENNESI ..... *G. Delogu* 242

Illustrazioni:

Emerich Bergthold: Costruzione del ponte della Pace, 242 — Herbert Reyl-Hanisch: Composizione, 242 — Anton Hula: Ritratto di fanciulla, 243 — E. M. Wagner: Ghardaia, 243 — Marie Paneth: Piante di banane, 243.

— — LA MOSTRA DÜRERIANA DI NORIMBERGA ..... *P. Fries* 192

Illustrazioni:

Alberto Dürer: Autoritratto, 192 — Michael Wolgemut: L'incoronazione della Vergine, 193 — Alberto Dürer: Madonna in preghiera 195 — Id.: L'andata al Calvario, 196.

— — PAUL GAUGUIN A BASILEA ..... *G. Delogu* 244

Illustrazioni:

Paul Gauguin: La famiglia dell'artista nel giardino, 244 — Id.: Adorazione, 244 — Id.: Il giardino dell'ospedale di Arles, 244 — Id.: Femme à la fleur, 245 — Id.: Donna di Maori con cane, 245.

— CRONACHE FIORENTINE: LA FIERA INTERNAZIONALE DEL LIBRO .... *erre* 107

Illustrazioni:

Alla Fiera del Libro di Firenze: L'ingresso, 107 — Uno dei nuovi padiglioni (Arch. Chiaramonte), 107 — La Mostra dell'Italia, 108 — Padiglione della Francia, 109 — Mostra della Cecoslovacchia, 109 — Mostra della Rumenia, 109 — Mostra del Portogallo, 109 — Mostra della Germania, 110 — Mostra dei Cartelloni Artistici: Sezione Tedesca, 110.

— CRONACHE MILANESI: ALLA PERMANENTE — MOSTRE ED ASTE PRIVATE — TRA CIRCOLI E LIBRERIE — ALTRA FONTANA ..... *Raffaello Giolli* 54

Illustrazioni:

G. P. Litta: Canefora moderna, 54 — D. De Bernardi: Inverno, 54 — Sandro Biazzi: Acquaforte, 54 — A. Bucci: Fiori, 55 — Sandro Biazzi: Acquaforte, 55 — N. Morzenti: Il grammofono, 55 — Id.: Bambina, 55,— Franco Lombardi: Particolare del monumento Calvi, 56 — Giandante X: Uomo, 56 — Id.: Eroica, 56 — Id.: Maschera a colori, 56 — Cristoforo da San Severo e Jacopo da Camerino: Vergine in trono, 57 — Prospero Fontana: Ritratto di Papa Giulio III, 57 — Bartolomeo Caporali: Il Cristo portacroce, 58 — Taddeo Zuccari: La resurrezione di Lazzaro, 58 — Raoul Viviani: Marina, 59 — Gianni Colognese: Il barcaiolo, 59 — Aldo Carpi: Villa Bianca al mare, 59 — Achille Funi: La rebecca, 59 — Enrico Mazzolani: Michelangelo, 60 — Michele Cascella: Montecatini alta, 60 — Arch. Minali e Scultore S. Saponaro: Fontana inaugurata presso la Cassa di Risparmio di Milano, 60 — Id. Id.: Particolare della fontana, 60.

— — ANCORA DELLA « CASA ROSSA » ..... *A. G.* 130

Illustrazioni:

Vittorio Emanuele II. Formella decorativa della « Casa Rossa », 131 — Roma e Venezia aspettanti la loro redenzione. Figure decorative della « Casa Rossa », 131 — Il portale toriato della « Casa Rossa », 132.

— — UNA FACCIATA STORICA CHE SCOMPARE ..... *A. G.* 61

Illustrazioni:

— Milano: La Casa Rossa fasciata per la demolizione, 61 — Id.: Parte superiore della Casa Rossa 62 — Id.: Frontone dell'attico della Casa Rossa verso il Corso, 62.

Digitized by Google

CRONACHE: CRONACHE MILANESI: IL CONCORSO PER L'AMMOBILIAMENTO ECONOMICO — SPADINI — I GIOVANI ALLA GALLERIA BARDI E ALLA GALLERIA MICHELI — IL GRUPPO LABRONICO ALLA GALLERIA PESARO — DISEGNI ALLE GALLERIE MILANO E SCOPINICH ..... *Raffaello Giolli* 381

Illustrazioni:

Milano, Concorso per l'ammobiliamento. Camera matrimoniale della « Domus Nova » (« La Rinascente »), 381 — Concorso per l'ammobiliamento. Camera matrimoniale dell'arch. Andloviz (ditta C. Meroni), 381 — Milano, Concorso per l'ammobiliamento. Camera da letto della « Domus Nova » (« La Rinascente »), 382 — Id.: Camera matrimoniale, dell'arch. Griffini (Soc. Linoleum), 382 — Id.: Camera matrimoniale, degli arch. Larco e Rava (ditta Meroni e Fossati), 382 — Id.: Cucina, dell'arch. Griffini (Soc. Linoleum), 382 — Id.: Camera, della ditta Frat. Scremin 382 — Id.: Dott. Ghirardi: Tappeti in cocco, 382 — A. Spadini: La famiglia a Villa Borghese, 383 — Id.: Paesaggio, 383 — Id.: Corrida, 383 — P. Comolli: Meditazione, 384 — Id.: Preghiera, 384 — Renato Natali: Concaio, 384 — Piera Funaro: Ritratto di bambina, 384 — Corrado Michelozzi: Natura morta, 385 — Vittorio Nomellini: Impruneta, 385 — Valmore Gemignani: Tempo di libeccio, 385 — Gino Romiti: Sole d'agosto (Montenero), 385 — Giovanni Zannacchini: Uomo e tamerice, 385 — Giulio Cesare Vinzio: Bovi al carro, 385 — A. Amorelli: Sole invernale, 386 — Id.: Maternità, 386 — U. Giovacchini: Strazio, 386 — E. Gola: Naviglio, 386 — Plinio Nomellini: Le quercie sul mare, 387 — Luigi Levi: Sul greto dell'Arno alle Cascine (Firenze), 387.

— CRONACHE MUSICALI ..... *Adriano Lualdi* 63

Illustrazioni:

Cia Fornaroli e Jia Ruskaya nel « Combattimento di Tancredi e Clorinda », 63 — Una scena de « L'Italiana a Londra » di Cimarosa, 64 — Rosetta Pampanini e Pietro Menescaldi ne « La Falce » di Catalani, 65 — Ines Maria Ferraris ne « Le Furie d'Arlecchino » di A. Lualdi, 65 — Jia Ruskaya in « Sumitra » di Pik Mangiagalli, 66 — « Fra Gherardo » di I. Pizzetti. Atto I, scena II, e Atto III, scena I, 67.

— — CRONACHE SCALIGERE..... *A. L.* 376

Illustrazioni:

Il II quadro de « La Forza del Destino » alla Scala, 376 — Il IV quadro de « La Forza del Destino » alla Scala, 376 — Il III quadro de « La Forza del Destino » alla Scala, 377 — Il VII quadro de « La Forza del Destino » alla Scala, 377 — L'VIII quadro de « La Forza del Destino » alla Scala, 378 — Il IX quadro de « La Forza del Destino » alla Scala, 378 — Il maestro V. Michetti, 379 — Il II quadro de « La Maddalena » alla Scala, 379 — Il III quadro de « La Maddalena » alla Scala, 380 — Il IV quadro de « La Maddalena » alla Scala, 380.

— — IL VI FESTIVAL INTERNAZIONALE DI MUSICA MODERNA A SIENA *Adriano Lualdi* 307

Illustrazioni:

Arturo Viligiardi: Notturno senese, 307 — Seguace del Lorenzetti · Il trionfo della Morte, 308 — Andrea da Firenze: La Chiesa militante e trionfante, 309 — Simone Martini: S. Martino ordinato cavaliere, 310 — Id.: S. Martino esposto in chiesa, 311 — Gerolamo di Benvenuto: L'Assunzione della Vergine, 312 — Niccolò di Ser Sozzo Tegliacci: L'Assunta, 313 — Sano di Pietro: Madonna col Figlio ed angeli musicanti, 314 — Id.: Corale con ornati, 315 — Arnolfo: Cantata a Siena, 316 — Arturo Viligiardi: Notturno senese – La Fonte Gaia, 317.

— CRONACHE NAPOLETANE: IL GRUPPO FLEGREO — DA MANCINI AI FUTURISTI — UN GIOVANE GRANDE SCULTORE: ANTONIO DE VAL — I CIRCUMVISIONISTI *Giovanni Artieri* 125

Illustrazioni:

Giuseppe Casciaro: Mattino d'estate ad Ischia, 125 — Vincenzo Ciardo: Marina di Leuca, 126 — Guido Casciaro: Bianchi di Capri, 127 — Eugenio Scorzelli: Donne che lavorano, 128 — Nicola Fabbricatore: Fanciulla, 128 — B. Mercadante: Scena campestre, 128 — Antonio De Val: Mammina, 129 — Id.: La danza dell'onda, 129 — Id.: Maternità, 129 — Saverio Gatto: Maria Chiara, 129 — Arch. Franco Manfredi: La Fonte, 130 — Arazzo: Composizione di Franco Manfredi, esecuzione di C. Ghinatti, 130.

— CRONACHE PADOVANE: LA SORTE DI ALCUNE CASE STORICHE NELLE DEMOLIZIONI DEL CENTRO DI PADOVA ..... *Giovanni Fabris* 321

Illustrazioni:

Porzione ovest del demolito quartiere di S. Lucia, 321 — La casa di Pietro d'Albano, 322 — Casa di Andrea Mantegna, 322 — Casa Savonarola: Il portichetto romanico, 323 — Casa dell'Angelo: Trifora del cortile, 323 — La casa dell'Angelo puntellata. A destra la scuola di S. Rocco, 324.

— RONACHE ROMANE: ARCHITETTURE DI CAPRI ..... *r. p.* 117

Illustrazioni:

... G. B. Céas: Capri, Marina Piccola: Case di pescatori, 117 — Id.: Piazza di Capri, 117 — Id.: Capri, Casa al Valentino, 118 — Id.: Capri, Marina Grande, Case di pescatori, 118 — Id.: Capri, Case a Matromania, 119 — Id.: Capri, La Chiesa di S. Teresa, 119 — Id.: Capri, La Cattedrale, 120 — Id.: Progetti di case a Capri, 121 — Anton Giulio Bragaglia: Scenario per il « Sansone » di A. Spaini, 122 — Id.: Scenario per una novella di Poe, 122 — Id.: Scenario per « La Grande Penitenza » di Regis e Veynes, 122 — Id.: Scenario, 122 — Sala dell'Artigianato nell'Esposizione « Amatori e Cultori », 123 — Una sala dell'Esposizione degli « Amatori e Cultori » allestita dall'Arch. Mosè Tufaroli-Luciano, 123 — Publio Morbiducci. Medaglia, 124 — Aurelio Mistruzzi: Medaglie, 124 — Alberto Gerardi: Ferri battuti e bronzi nella Mostra dell'Artigianato, 124 — Arch. Giov. Biseo: Mobili eseguiti dalla ditta Cicconelli e dalle Comunità Artigiane del Legno, 124.

Digitized by Google

CRONACHE: CRONACHE SENESI: LE ARTI MINORI E INDUSTRIALI IN SIENA E LA MOSTRA DELL'ARTIGIANATO ..... *Antonio Nezi* 111

Illustrazioni:

Il Palazzo Buonsignori a Siena, sede della Mostra dell'Artigianato, 111 — Palazzo Buonsignori: Vestibolo del Rinascimento, restaurato, 112 — Palazzo Buonsignori: Cortile del Rinascimento, restaurato, 112 — Mostra dell'Artigianato: Sala Arti diverse, Reparto Ceramiche, 113 — Sala delle Arti diverse 113 — Salone principale, 114 — Sala dei ferri battuti, 114 — Sala dei lavori femminili, 115 — B. Zalaffi: Portabandiera in ferro battuto, 115 — L. Zalaffi: Lampadario in ferro battuto, 115 — Amerigo Martinucci: Trittico. Rilievo su lastra di ferro, eseguito a scalpello, 116 — « Onice d'Italia », tavolo a piano monolitico, 116 — « Sena Mater Artium », tovaglia ricamata, 116.

— CRONACHE VENEZIANE: LA XIX[a] MOSTRA DI « CA' PESARO » DEL LIDO *U. N.* 246

Illustrazioni:

Leone Minassian: Natura morta, 246 — Pino Casarini: L'arrivo del Circo, 247 — Rino Villa: Dalla cabina, 247 — Luigi Cobianco: Capanne, 247 — Juti Ravenna: Autoritratto, 248 — Bepi Fabiano: La signorina del Bar, 248 — Eugenio da Venezia: Ritratto, 248 — Angilotto Ermagora Modotto: Luce diffusa nella camera delle torcere, 249 — Antonio Pinto: Paesaggio, 249.

CURIOSITÀ ARCHEOLOGICHE: UN ANTICO TIMBRO DI CRETA *Dott. Giovanni Antonucci* 290

Illustrazioni:

Illustrazioni varie p. 290, 291, 292.

DISEGNI (I) MANZONIANI DI GIOVANNI FATTORI ..... *Irene Cattaneo* 156

Illustrazioni:

Giovanni Fattori: Don Abbondio e i bravi, 156 — Id.: Don Rodrigo, 156 — Id.: Don Abbondio, 157 — Id.: Padre Cristoforo, con Agnese e Lucia, 158 — Id.: Don Abbondio e Perpetua, 159 — Id.: Un bravo, 160 — Id.: Renzo in cammino, 160 — Id.: L'Innominato, 161, 162 — Id.: Lucia, la donna e i bravi, 163 — Id.: L'Innominato a cavallo con bravi, 163 — Id.: L'Innominato, Lucia e la vecchia, 164 — Id.: L'Innominato, la donna e Lucia addormentata, 165.

FATTORI GIOVANNI (vedi: *Disegni (I) manzoniani* ecc.).

FRANCESCO PETRARCA ..... *Nicola Zingarelli* 345

Illustrazioni:

Ritratto del Petrarca, 346 — Id.: 347 — Veduta di Avignone, 348 — Una moneta di Cesare Augusto, 348 — Gioachino Patenier: La « Sainte Baume », 349 — La fonte di Valchiusa, 350 — Fac simile del rotolo membranaceo de Salmi Penitenziali, 351 — Appunti di note intime di mano del Petrarca, 352 — Urbano V, 353 — Una pagina del Codice Vaticano lat., 3195 — Una pagina dei « Trionfi », 355 — Certosa di Garegnano (Milano) presso cui Petrarca stette raccolto nei suoi studi, 356 — Teschio del Petrarca, 357.

GERMANIA (vedi: *Architettura moderna in Germania*).

GRANDE (LA) BONIFICA SARDA ..... *Renzo Larco* 293

Illustrazioni:

Stagno bonificato di Santa Gilla: Ponte in cemento armato sulla nuova comunicazione col mare, 293 — Pianta dei lavori di bonifica nello stagno di S. Gilla, 294 — Bonifica di Bonaria: Impianto di potente tubazione per la colmata artificiale, 295 — I lavori del nuovo porto di Cagliari, 296 — La nuova gettata del più grande porto di Cagliari, 287 — I lavori del porto di Arbatax, 297 — Emissario della bonifica della palude di Monserrato, 298 — I grandi lavori di pavimentazione stradale, 299 — Tipo di casetta in serie del primo villaggio operaio costruito a S. Priamo, 299 — Diga di sbarramento del lago artificiale del Tirso, 300 — Una veduta del lago del Tirso, 301 — La grande bonifica di Terralba e della riva sinistra del Tirso, 302 — Bonifica di Terralba: Uno dei nuovi centri colonici, 303 — Id.: I grandi vigneti, 303 — Ponte in cemento armato di Oschiri, 304 — La grande diga del lago artificiale del Coghinas, 305 — La nuova ferrovia in costruzione tra Sassari, Tempio e Palau, 305 — Le ricerche di carbon fossile in Sardegna, 306.

IMITAZIONI (LE) ATTRAVERSO LA STORIA DELL'ARTE..... *Achille Locatelli Milesi* 370

Illustrazioni:

La pretesa tiara di Saitaferne, 370 — Il famoso busto di cera falsamente attribuito a Leonardo, 371 — Il busto di donna (cera già attribuita a Raffaello), 372 — Il preteso Carpaccio d'una collezione americana, 373 — Pietro Della Vecchia: Giovane soldato, 374 — Un preteso Jacob Ruisdael: Marina, 375.

MINIATURA (LA) ORIENTALE MUSULMANA ..... *Francesco Gabrieli* 231

Illustrazioni:

La morte dell'artista Farhàd, 231 — Miniatura con iscrizioni persiane sopra un piatto laccato, 232 — Gli stendardi e la musica della Guardia del Califfo, 233 — Rilegatura persiana della fine del secolo XVI, 234, 235 — Scena di battaglia, 236 — Scena di lotta, 237 — Esecuzione capitale, 238 — Danza conviviale, 239 — Piatto laccato e miniato d'un ms. persiano del poema « Leyla e Magnum » di Nizami, 240 — Una Annunciazione musulmana, 241.

MONTI VINCENZO (vedi: *Saggio di Iconografia* ecc.).

Digitized by Google

MOSTRA (LA) STORICA SABAUDA ALLA ESPOSIZIONE DI TORINO
Gen. Carlo De Antonio 37

Illustrazioni :

Torino : L'ingresso alla Mostra Storica Sabauda ed alla Mostra della Vittoria, 37 — Pianta della Mostra Sabauda nel Castello del Valentino, 38 — Mostra Storica Sabauda : Sala dedicata a Emanuele Filiberto, 39 — Sala dedicata a Vittorio Amedeo I e Carlo Emanuele II, 39 — Sala dedicata a Vittorio Amedeo II, 40 — Emanuele Filiberto, 41 — Piano della battaglia di S. Quintino, 42 — Emanuele Filiberto di Savoia, 43 — Margherita di Valois, 43 — Carlo Emanuele I, 43 — Vittorio Amedeo I, 44 — Maria Cristina di Francia, 44 — Eugenio di Savoia, 45 — Il principe Francesco Giacinto e la sorella Lodovica, 46 — La battaglia dell'Assietta, 47 — L'« Educazione di Achille », 48 — Vittorio Amedeo III, 49 — Disegno a penna di S. A. R. il Duca d'Aosta (Vittorio Emanuele I), 50 — La morte della medaglia d'oro carabiniere Giovanni Battista Scapaccino, 51 — Vittorio Emanuele II presenta le R. Patenti di fondazione dell'Istituto delle figlie dei Militari, 52 — Il principe Amedeo, ferito a Custoza, è accompagnato all'ambulanza, 53.

MUSICA (LA) ORNATA ..... *Luigi Parigi* 181

Illustrazioni :

Iniziale per « La Critica Musicale ». Xilografia di Pietro Parigi, 181 — G. Viner: Testate, 181, 182 — E. Sacchetti : Testata, 182 — A. Sezanne : Copertina, 183 — F. Laskoff : Copertina, 183 — L. Cappiello : Copertina, 183 — L. Metlicovicz : Copertina, 183 — V. Grassi: Testata, 184 — Id. : Copertina, 184 — Id. : Testate, 185 — Pietro Parigi : Frontispizio, 186 — Id. : Copertine, 186, 187, 188 — Id. : Testate, 189 — Id. : Motivi per finali, 190 — Cisari: Copertina, 191.

NAPOLI (vedi : *Poeti e Musicisti delle canzoni* ecc.).

PETRARCA (vedi: *Francesco Petrarca*).

PINA ALFREDO (vedi : *Artisti contemporanei*).

POETI E MUSICISTI DELLE CANZONI DI NAPOLI ..... *Giovanni Artieri* 221

Illustrazioni :

Edoardo Dalbono : La barca di Piedigrotta, 221 — Salvator Rosa : Autoritratto, 222 — Facsimile della prima canzone napoletana nota scritta da Salvator Rosa, 222 — Vincenzo Bellini, 223 — La chiesa di Piedigrotta con la vecchia grotta, 223 — Ferdinando Russo, Salvatore di Giacomo e Libero Bovio, 224 — F. P. Tosti, 225 — G. di Capua, 226 — Giovanni Capurro, 226 — Salvatore Gambardella, 226 — Alle prove : Una audizione di canzoni vent'anni fa, 227 — La fucina delle canzoni piedigrottesche, 227 — Raffaele Viviani, 228 — La via Toledo : Una singolare esposizione di canzoni, 228 — Murolo, Donnarumma, Tagliaferri e la pleiade di interpreti, musici e autori di canzonette, 229 — Alcuni protagonisti delle famose cavalcate storiche della notte di Piedigrotta, 229 — Napoli dalla strada del molo, 230 — Ferdinando Russo, 230.

RAGIONAMENTO SOPRA LE STAMPE DEL RE DI SASSONIA .... *Benvenuto Disertori* 211

Illustrazioni :

Pellegrino da Cesena : Niello, 211 — Alberto Dürer : San Gerolamo, 212 — Maestro della Grande Passione Viennese : Madonna in trono, 213 — Monogrammista F V B : Il giudizio di Salomone, 213 — Anonimo Fiorentino : Il Giudizio finale, 214 — Anonimo Quattrocentesco : Ercole e Anteo, 215 — Dai così detti Tarocchi: La Poesia, 215 — Maestro della Trappola : La Madonna e Sant'Anna, 216 — Jacopo Cabrini : La Natività, 217 — Id. : Vetrata della chiesa di S. Giovanni in Monte a Bologna, 217 — Gerolamo Mocetto : Madonna in trono e Santi, 218 — Cristofano Robetta : S. Sebastiano e S. Rocco, 219 — Nicoletto da Modena : La Fortuna, 219 — Id. : David, 220.

RAPPRESENTAZIONE (LA) ARTISTICA DEL CAVALLO ..... *Guido Marangoni* 86

Illustrazioni :

Frammento di lapide sepolcrale greca, 86 — Bronzo greco del V secolo, 87 — Fontana dei Domatori, 88 — Il trionfo di Tito, 89 — La battaglia di Costantino, 89 — Bellerofonte abbevera il cavallo Pegaseo, 90 — Antinoo con gli attributi dei Castori, 90 — Uno dei cavalli della Basilica di San Marco, 91 — Il figlio di Marco Nonio Balbo, 92 — Statua equestre di Marco Aurelio, 93 — Cavallo al trotto, 94 — Commodo alla caccia, 95 — Dioscuro, 95 — Ingresso trionfale di Marco Aurelio, 96 — Pietra sepolcrale di Guglielmo Berardi, 97 — Andrea Pisano: Il valore militare, 97 — Id.: L'arte d'addestrare il cavallo, 97 — Sansepolcro: Fregio scolpito, 98 — Le proporzioni del cavallo: studio di Leonardo, 98.

RAPPRESENTAZIONE (LA) ARTISTICA DEL CAVALLO - II .... *Guido Marangoni* 263

Illustrazioni :

Verrocchio : Monumento al Colleoni, 262 — Le proporzioni del cavallo secondo Leonardo da Vinci segnate sopra un « puro sangue », 263 — Simone Martini : Guido Riccio da Fogliano, 264 — Pietro Lorenzetti : Cavalcata, 265 — Spinello Aretino : Ritorno a Roma di Alessansandro III, 265 — Paolo Uccello : Combattimento di cavalieri, 266 — Benozzo Gozzoli : Particolari del « Viaggio dei Re Magi », 267 — Jacopo Bellini : S. Grisogono, 268 — Tiziano : I re Magi, 269 — Raffaello : Particolare della storia di Eliodoro, 269 — A. Caracci : L'Aurora che rapisce Cefalo, 270 — Giorgio Vasari : Il carro del Sole, 270 — Stradano : Giostra in piazza Santa Croce, 271 — Rubens : Viaggio di Maria de' Medici, 272 — A. Van Dyck : Ritratto di Francesco de Moncada, 273 — Id. : Il principe Tomaso di Savoia, 273 — Velasquez : Filippo IV Re di Spagna, 274 — Michelangelo da Caravaggio : San Paolo cade da cavallo, 275 — G. B. Tiepolo . Affresco nel palazzo Labia a Venezia, 276.

REMONDINIANA (LA) DI BASSANO VENETO (CONTRIBUTO ALLA STORIA DELLE CALCOGRAFIE ITALIANE) ..... *Achille Bertarelli* 358

Illustrazioni :

I Tesini sono sparsi per tutto il mondo e vendono stampe, 358 — Frontispizio del Catalogo Remondiniano del 1772, 359 — Il cane domestico, 360 — Il gatto domestico, 360 — Maria Ss. del Rosario, protettrice della flotta spagnuola, 361 — Ventola con scene di caccia, 362 — Figurine stampate su carta sottilissima, 363 — Figurine di soldati austriaci e russi per fanciulli, 364 — Una delle tavole delle Opere corporali, 365 — Centro per parati da camera e per camini, 366 — Il Giudizio Universale di Orio che provocò un processo di lesa maestà ai Remondini dai Reali di Spagna, 367 — Veduta di Pieve di Tesino, 368 — Figurine stampate su carta sottilissima, 369.

Digitized by Google

SAGGIO DI ICONOGRAFIA DI VINCENZO MONTI ..... *Guido Bustico* 24

Illustrazioni :

Busto di Vincenzo Monti, 25 — Monumento a Vincenzo Monti a Ferrara, 26 — Ritratti di Vincenzo Monti, 27 — Ritratto di G. Perticari, 28 — Ritratto di Teresa Pichler Monti, 29 — Ritratto di Costanza Perticari, 29 — Casa dove abitò Vincenzo Monti a Pavia, 30 — Medaglie per Vincenzo Monti, 31 — Il cuore de l Monti, 32 — Il cranio del Monti, 32 — Frontespizio del! « Furor Poetico », 33 — Ritratto di Francesco Gianni, 33 — Frontespizio del componimento poetico dedicato a D. Francesco Filippo Gianotti, 34 — Frontespizio dei « Versi » dell'abate Vincenzo Monti, 34 — Frontespizio della tragedia « Aristodemo », 34 — Frontespizio della Bassvilliana, 34 — Caricatura dell'Omero del Cesarotti, 35 — Veduta di Fusignano al tempo di Vincenzo Monti, 36.

SARDEGNA: (vedi: *Grande* (*La*) *bonifica sarda*).

SASSONIA (vedi : *Ragionamento sopra le stampe* ecc.).

SEDICESIMA (LA) BIENNALE DI VENEZIA : II - GLI STRANIERI.... *Raffaele Calzini* 3

Illustrazioni :

Jan Toorop : L'uomo abbandonato dalla Fede, 2 — John Nash : Piroscafi, 3 — Dod Procter: Giovanetta dormiente, 4 — John Armstrong : Il ratto di Persefone, 4 — Augustus John : Ritratto, 5 — Glyn Philpot: L'angelo dell'Annunciazione, 5 — William Orpen : Areoplano tedesco sopra St. Denis, 6 — Dick Reid: Il bimbo, 7 — Gerald Leslie Brockhurst: La danzatrice, 7 — Paolo Radimow : Internamento dei prigionieri sulla Kama, 8 — Cosimo Petrow-Wodkin : Gli operai, 8 — Giorgio Pimenow : « Revue nègre ». 9 — Nathan Altmann : Ritratto dell'attore Michoels, 9 — Alessandro Deineka : La difesa di Pietrogrado, 10 — Davide Sterenberg : Natura morta, 11 — Paolo Skalia: La campagna di Taman, 11 — Eugène Laermans : Gli intrusi, 12 — Frederic Léon: Il seppellimento del contadino, 12 — Henri Evenepoel : Enrichetta con grande cappello, 13 — Xavier Mellery : Bimbo con arancia, 13 — Pierre Paulus : Maternità, 14 — Isidore Opsomer: Natura morta, 15 — Marcel Jefferys : Riva degli Schiavoni a Venezia, 15 — Gustavo Bacarisas : Fuenteheridos, 16 — Lovis Corinth : « Ecce Homo », 17 — Karl Caspar : Madre e figlio, 17 — Otto Dix : Ritratto del poeta Teodoro Daeubler, 18 — Alexander Kanoldt : Il paese di Bellegra, 19 — Henry de Varoquier : Le rive del Bacchiglione, 19 — Henri Matisse : La spagnola, 20 — Paul Gauguin : Il cavallo bianco, 21 — Jànos Vaszary: Madonna, 22 — Antoine Bourdelle: Ercole e la cerbiatta, 23.

SEDICESIMA (LA) BIENNALE DI VENEZIA ..... *Raffaele Calzini* 135

Illustrazioni :

Felice Casorati : Ritratto, Daphne, 134 — Primo Conti : Festa di Natale, 135 — Gino Severini : Natura morta, 136 — Gianni Vagnetti : Il poeta all'osteria, 137 — Mario Vellani Marchi : Pagliai umbri, 138 — Alberto Magri : La sementa in Val di Serchio, 138 — L. Dudreville : Il Lambro a Melegnano, 139 — Arturo Tosi : Il Dezzo, 140 — Carlo Carrà : Cavalli, 140 — Id. : Meriggio, 141 — Luigi Bracchi : Bagnante, 142 — Achille Funi : Donna velata, 143 — Ottavio Steffenini : Sole, 143 — Cesare Monti : Natura morta all'aria aperta, 144 — E. Beraldini : Torna a fiorir la rosa, 144 — Antonio Donghi : Circo equestre, 145 — Massimo Campigli : Costruttori, 145 — Umberto Salietti : Bambina dell'Umbria, 146 — Bartolomeo Sacchi : Improvviso, 147 — Dante Montanari : La famiglia, 148 — Aldo Carpi: Giorno di regate a Varazze, 148 — Italico Brass : Fusina e il Brenta, 149 — Beppe Ciardi : I due salici, 149 — Baccio Maria Bacci: Mattino d'autunno a Fiesole, 150 — N. G. Fiumi : Tamigi, 151 — Vincenzo Gemito : Busto di Alessandro, 152 — Marino Marini : Il cieco, 152 — Arturo Dazzi : Cavallino, 152 — A. G. Santagata : Carlo Delcroix, 153 — Eugenio Baroni : Il pane, 153 — Sirio Tofanari : Gazzelle in sospettoso riposo, 154 — Luisa Lovarini : Salotto di lettura, 154.

SPAGNA GIOVANNI (vedi : *Centenarii di artisti*).

TEMPIO (IL) VOLTIANO DI COMO ..... *A. Ghisleri* 166

Illustrazioni :

Il Volta presenta la pila a Napoleone Bonaparte in Parigi, 166 — Como: Il Tempio Voltiano, Tavola — L'erma di Volta, col tripode offerto in omaggio dall'Università di Pavia, 167 — Arch. Federigo Frigerio, 168 — On. Francesco Somaini, 169 — La prima pila a colonna, 170 — Il primo elettrometro, 171 — La prima pila a corona di tazze, 172 — Como : Interno del Tempio Voltiano, Tavola. Brano di lettera di Alessandro Volta, 173 — Pile a colonna e ad astuccio, 174 — Cimelii originali incendiati nel 1899, 174 — Esperienze sulle rane e pile a tazze, 175 — Elettrometri, spinterometro e bilancia elettrostatica, 175 — Elettrometro ed apparecchio per la misura dell'elettricità atmosferica, 176 — Campana per dimostrare la generazione della grandine, 177 — Bacheca contenente la pila presentata a Parigi, 178 — Bacheca coll'elettroforo, 178 — La Scienza: Statua del Tempio Voltiano, 179 — Il tavolino con la edizione nazionale delle Opere Voltiane, 180.

TORINO (vedi : *Mostra* (*La*) *storica Sabauda* ecc.).

VENEZIA (vedi : *Sedicesima* (*La*) *Biennale* ecc.).

VOLTA ALESSANDRO (vedi: *Tempio* (*Il*) *Voltiano* ecc.).

VERONESE PAOLO (vedi: *Centenarii di grandi artisti*).

Digitized by Google

AG 9'28

v.68.
July-Dec.
1928.

Luglio
1928
VI°

EMPORIUM

Rivista mensile illustrata d'Arte
e di coltura

Direzione e Amministrazione: BERGAMO
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE

Italia L. 5 Estero L. 7

Digitized by Google

Vol. LXVIII
N. 403.

EMPORIUM

BERGAMO
Luglio 1928

CONTIENE:

LA XVI BIENNALE DI VENEZIA. II — GLI STRANIERI, Raffaele Calzini (con 32 ill.). 3

SAGGIO DI ICONOGRAFIA DI VINCENZO MONTI, Guido Bustico (con 23 ill.) . . 24

LA MOSTRA STORICA SABAUDA ALLA ESPOSIZIONE DI TORINO, Gen. Carlo De Antonio (con 19 ill.) 37

CRONACHE: *Cronache Milanesi*, Raffaello Giolli e A. G (con 26 ill.) — *Cronache Musicali*, Adriano Lualdi (con 7 ill.) 54

COPERTINA: *Composizione originale di* Piero Bernardini.

A. FAUSTINI
(Membro della Società Geografica Italiana)

LE TERRE POLARI

SGUARDO GENERALE ALLA LORO STORIA E GEOGRAFIA
DAI TEMPI PIÙ LONTANI

Volume in-8° di pagine 195 con 176 illustrazioni e 2 carte a colori

NARRAZIONE ESATTA E INSIEME APPASSIONATA DELLE ESPLORAZIONI COMPIUTE DAI TEMPI PIÙ LONTANI NELLE REGIONI POLARI.

Prezzo Lire 24.—

Digitized by Google

EMPORIUM

RIVISTA MENSILE ILLUSTRATA D'ARTE E DI COLTURA

Si pubblica in fascicoli in 4° illustrati da circa 100 finissime incisioni e tavole separate.

DIREZIONE E AMMINISTRAZIONE

presso l'ISTIT. ITALIANO D'ARTI GRAFICHE — BERGAMO

PREZZI DI ABBONAMENTO:

		ITALIA	ESTERO
Spedizione in sottofascia semplice	Anno	L. 50,—	L. 70,—
	Semestre	„ 30,—	„ 40,—

Fascicoli separati L. 5,— Estero L. 7,—

Con l'" INDICE VENTICINQUENNALE DELL'EMPORIUM „ - **L. 80,—**

Grosso fascicolo in 4° (formato EMPORIUM) di circa 120 pagine.
Contiene i richiami al testo, autori ed illustr. dall'annata 1895 all'annata 1919 compresa.
(Il solo indice costa L. 40,—).

I reclami per smarrimento devono essere diretti alla Casa entro un mese dalla data di ricevuta del numero successivo.

Ad ogni cambiamento d'indirizzo durante l'abbonamento in corso aggiungere lire UNA per la spesa relativa. Non si eseguiranno cambiamenti d'invio se non dietro rimessa anticipata di detta somma.

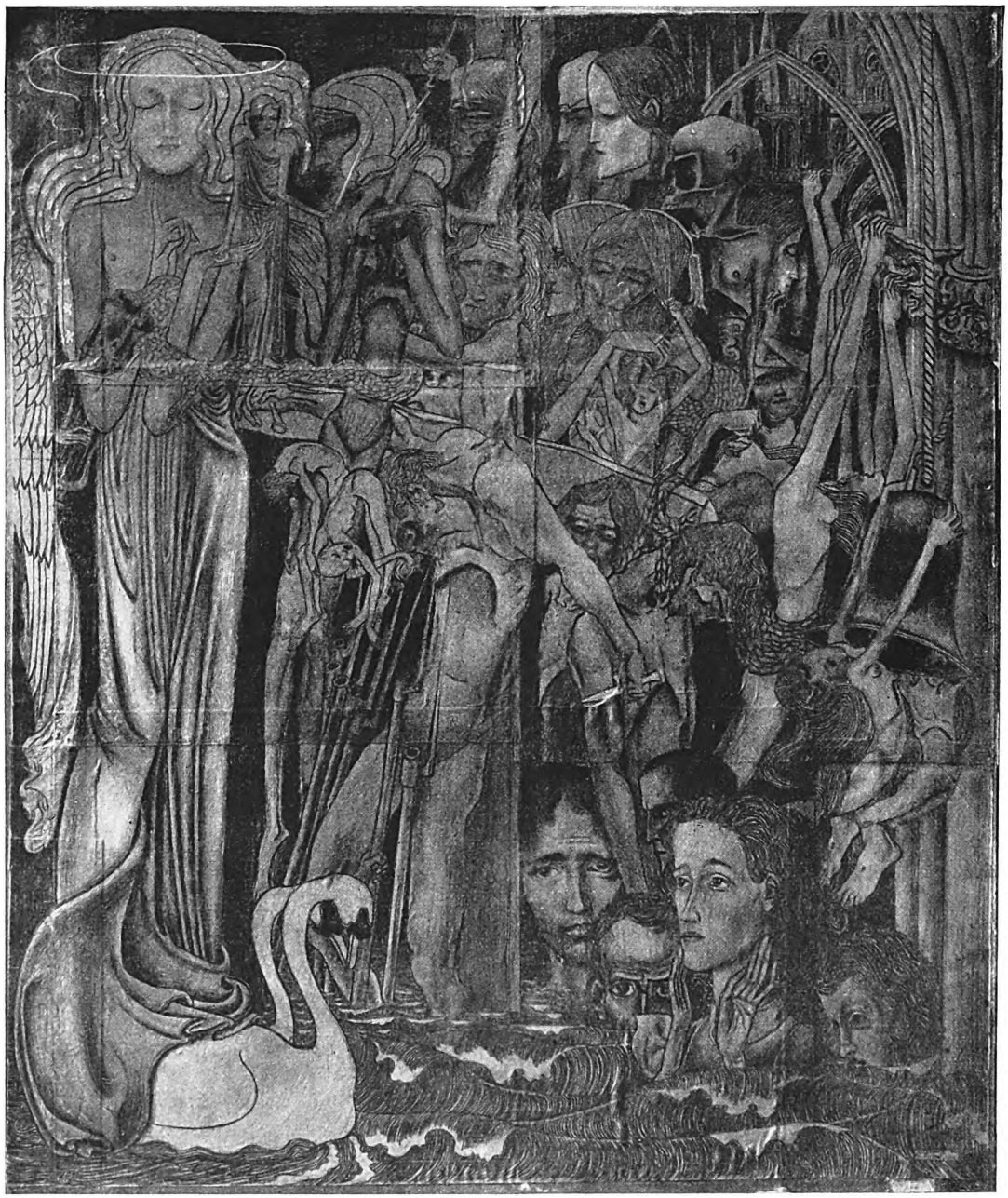
Per la rilegatura semestrale dell'EMPORIUM:

Sono ora disponibili le apposite copertine in tela e oro ciascuna **L. 10,— Estero L. 12,—.**

Inviare cartolina-vaglia all'**ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE, Editore - Bergamo** o rivolgersi ai principali Librai del Regno o presso i seguenti nostri Uffici:

TORINO, Via Pietro Micca, 12. Telefono 47-888.
MILANO, Corso Roma, 42. Telefono 80-433.
BOLOGNA, Via Gombruti, 21. Telefono, 11-96.
FIRENZE, Via dell'Oriuolo, 37. Telefono 23-29.
ROMA, Corso d'Italia, 97. Telefono 32-882.
GENOVA, Via S. Donato 4-2. Telefono 13-55.
BARI, Via Calefati, 40. Telefono 1-77.
PALERMO, Via Gagini, 19. Telefono 8-92.
NAPOLI, Via Tommaso Caravita già Nuova Monteoliveto, 10.

Digitized by Google



JAN TOOROP : L'UOMO ABBANDONATO DALLA FEDE. (OLANDA).
(APPARTIENE ALLA COLLEZIONE DREESMAM).

Digitized by Google

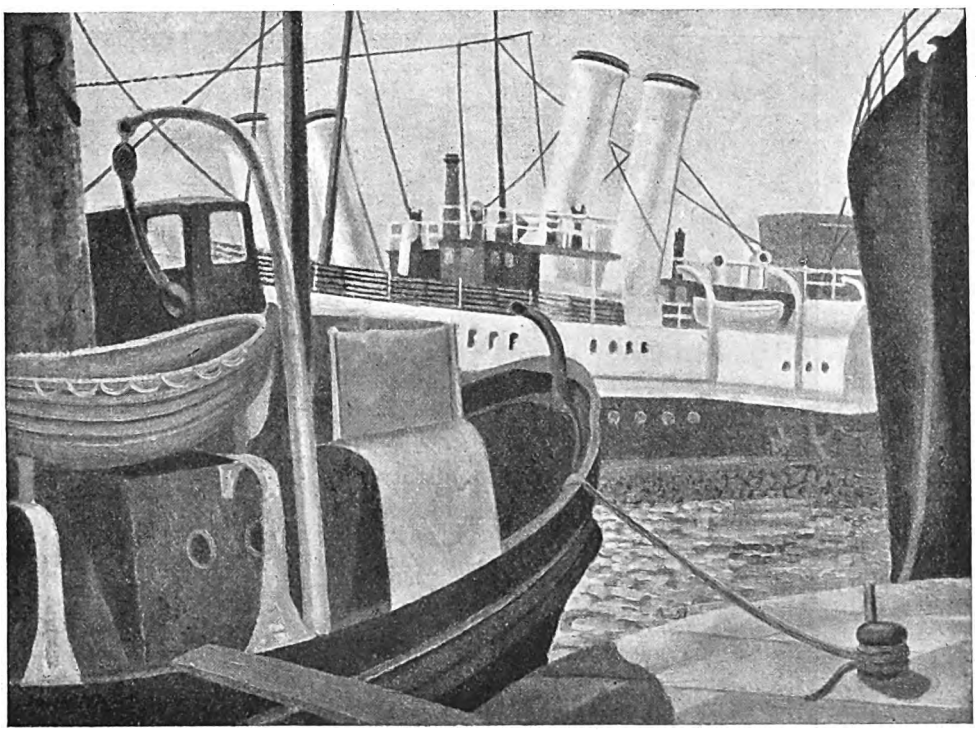
EMPORIUM

VOL. LXVIII. LUGLIO 1928 N. 403.

LA XVI BIENNALE DI VENEZIA

II — GLI STRANIERI

DOVENDO scrivere degli espositori stranieri alla XVI Biennale di Venezia, è facile cominciare proprio con una visita al Padiglione della Gran Bretagna. Perchè anche quest'anno, e forse più che negli altri anni, l'arte inglese si presenta in blocco, senza discontinuità e senza eccessivi strappi alla tradizione della sua pittura e della sua scoltura. Si direbbe, confrontando il padiglione inglese con gli altri dove uguali maniere, identiche tendenze e consimili tecniche sembrano aver realizzato gli Stati Uniti dell'Europa artistica, che in Inghilterra sia vietato da severe leggi l'introduzione delle opere che possono portare il microbo delle febbri francesi: (Cezanne, Matisse, Picasso, Marquet, Derain, ecc.) che si trovano or-



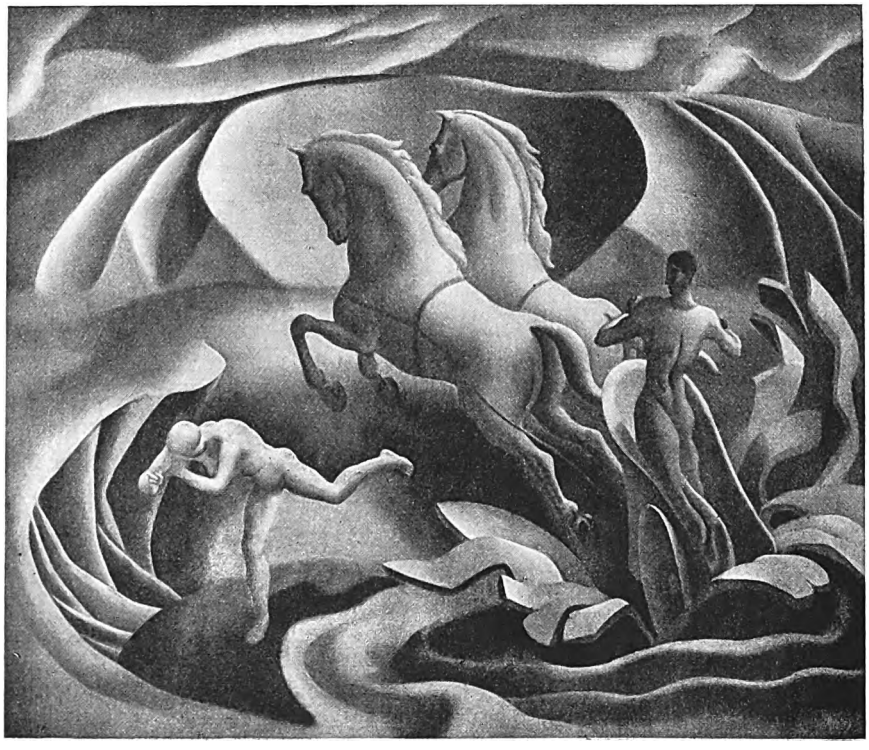
JOHN NASH: PIROSCAFI. (GRAN BRETAGNA). (Fot. Fiorentini).

Digitized by Google

DOD PROCTER · GIOVANETTA DORMIENTE. (GRAN BRETAGNA).

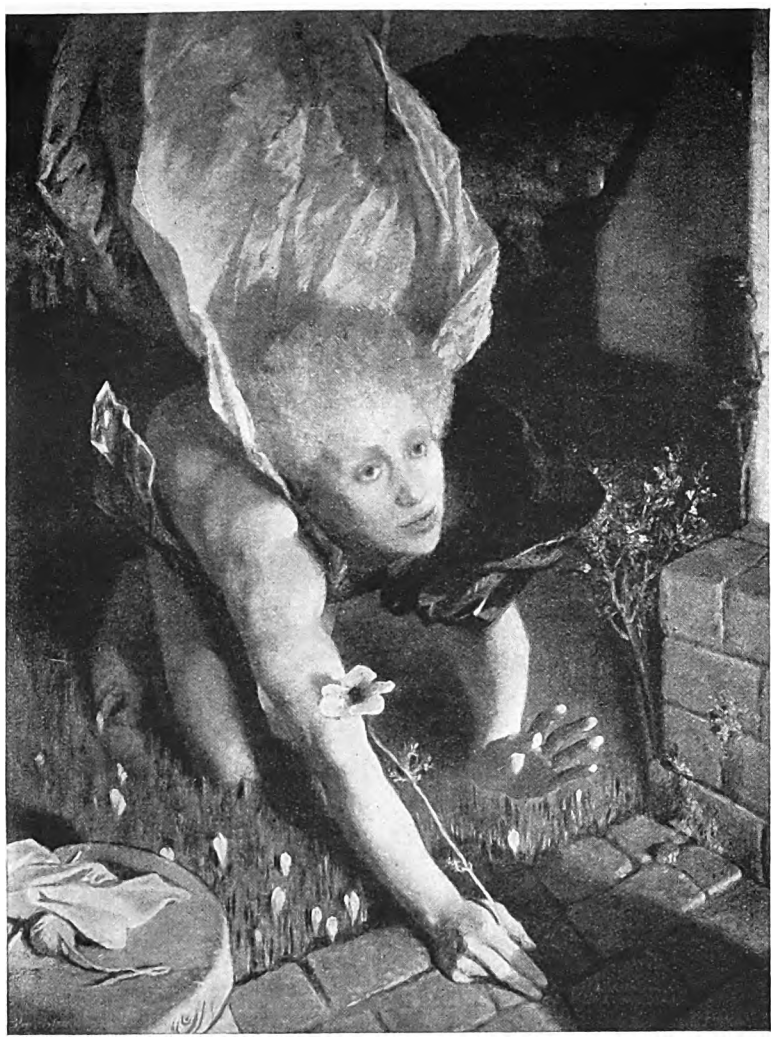
(Fot. Fiorentini).

JOHN ARMSTRONG : IL RATTO DI PERSEFONE. (GRAN BRETAGNA).



(Fot. Fiorentini).

Digitized by Google



GLYN PHILPOT: L'ANGELO DELL'ANNUNCIAZIONE. (GRAN BRETAGNA).
(Fot. Fiorentini).

AUGUSTUS JOHN: RITRATTO. (GRAN BRETAGNA.)
(Fot. Fiorentini).

Digitized by Google

mai riflesse nell'opera di troppi giovani anche in paesi dove esistono spiccate caratteristiche pittoriche tradizionali come la Russia o il Belgio o l'Italia.

Non vogliamo affermare con ciò che l'arte non deve rinnovarsi; l'arte come l'acqua, se si arresta impaluda, perde sanità e forza, ma nelle sue evoluzioni deve seguire una direttiva logica accolta ed applicata con sincerità.

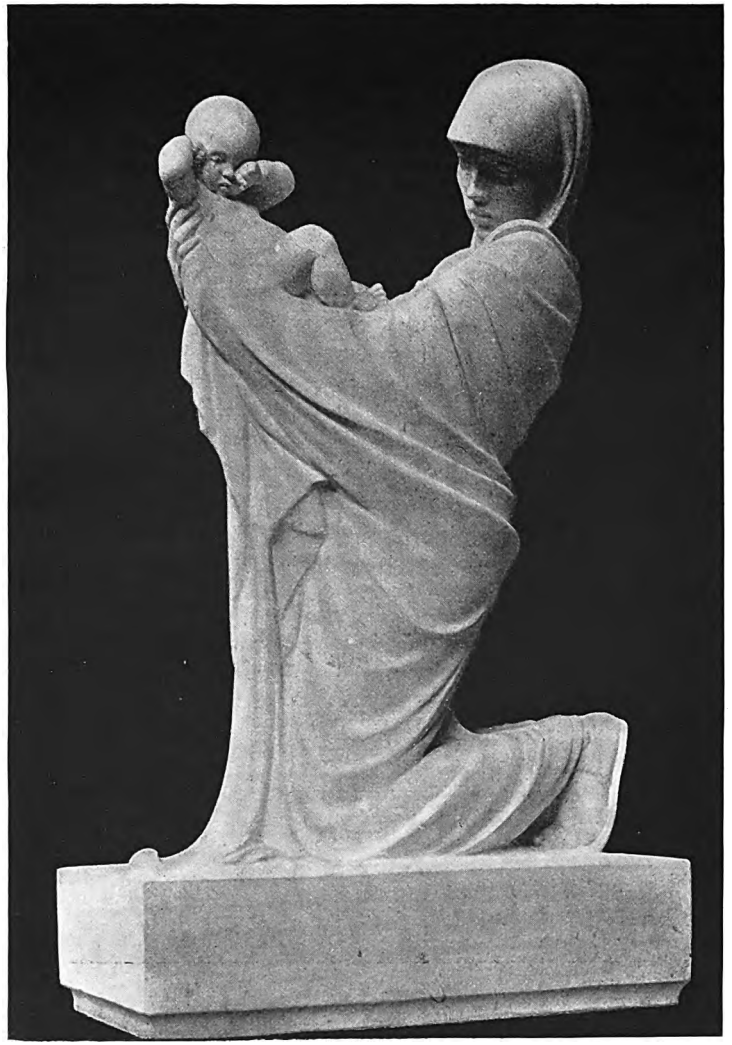
La personalità deve prevalere sulla scuola e la tradizione sulla moda. È bello fare queste considerazioni davanti alle mostre individuali di Sir William Orpen e di Augustus John e di A. K. Lawrence. I due primi così sinceramente inglesi ed il terzo attaccato all'amore per i maestri italiani del quattrocento quasi quanto i preraffaellisti. Certo nella grande arte inglese del ritratto Orpen e John sacrificano qualche volta la profondità all'eleganza: ma la *Marchesa Cholmondely* del primo un po' romantica e filtrata in un'atmosfera del settecento, l'audace accordo dei rosa e dei gialli col quale il secondo crea, bizzarro ed affascinante, il *Ritratto della Marchesa Casati* e la libera ed elegante pennellata che anima la ner-

WILLIAM ORPEN: AEROPLANO TEDESCO SOPRA ST. DENIS. (GRAN BRETAGNA).

(Fot. Fiorentini).

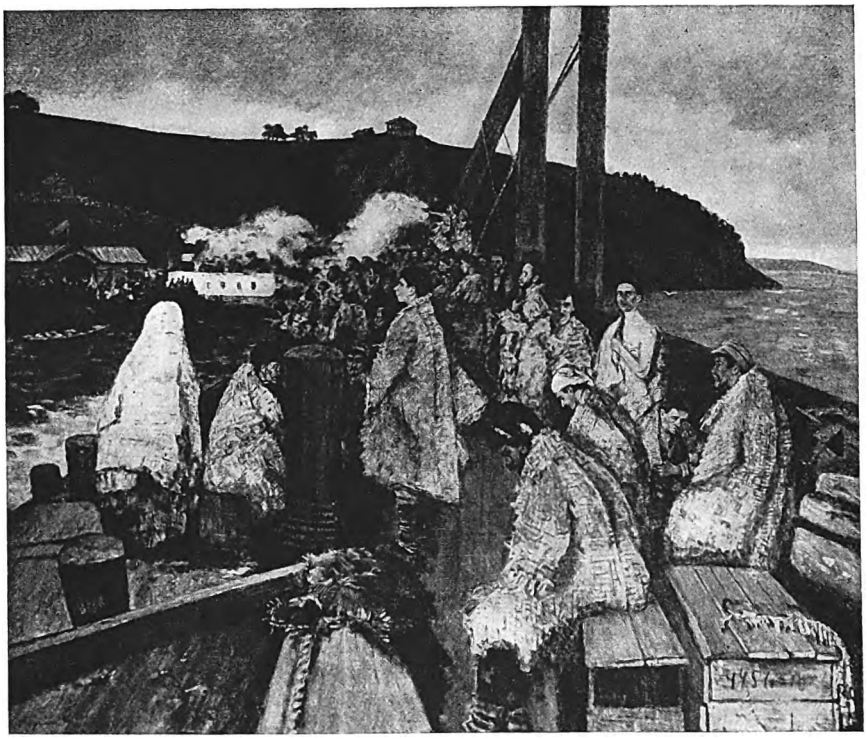
Digitized by Google

GERALD LESLIE BROCKHURST: LA DANZATRICE. (GRAN BRETAGNA). (INCISIONE). (Fot. Fiorentini).



DICK REID: IL BIMBO. (GRAN BRETAGNA).

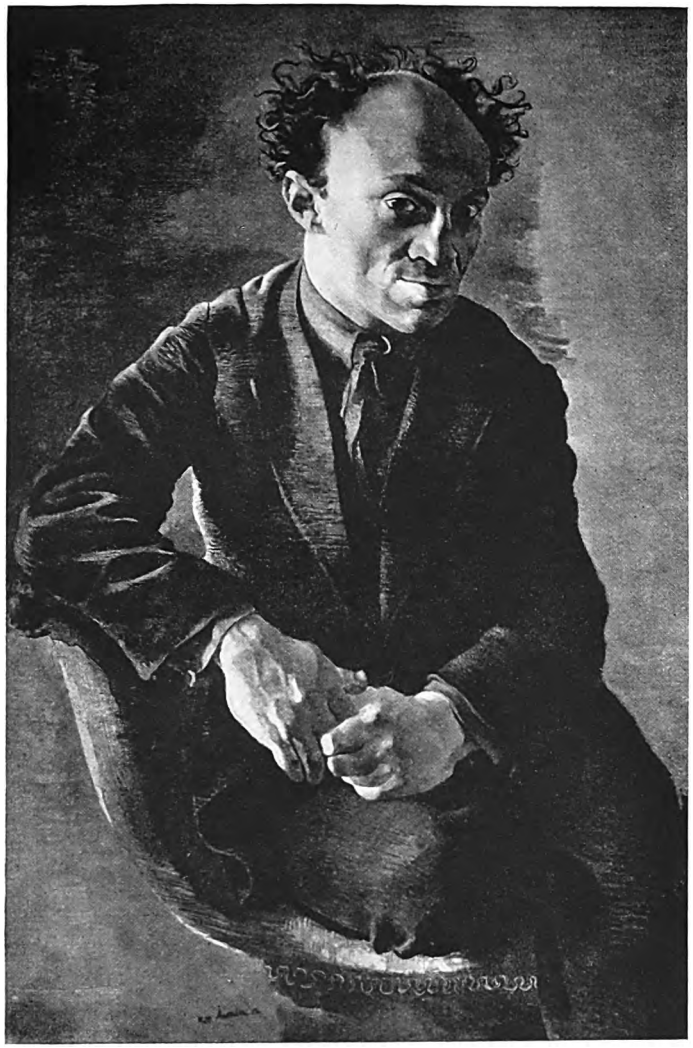
Digitized by Google



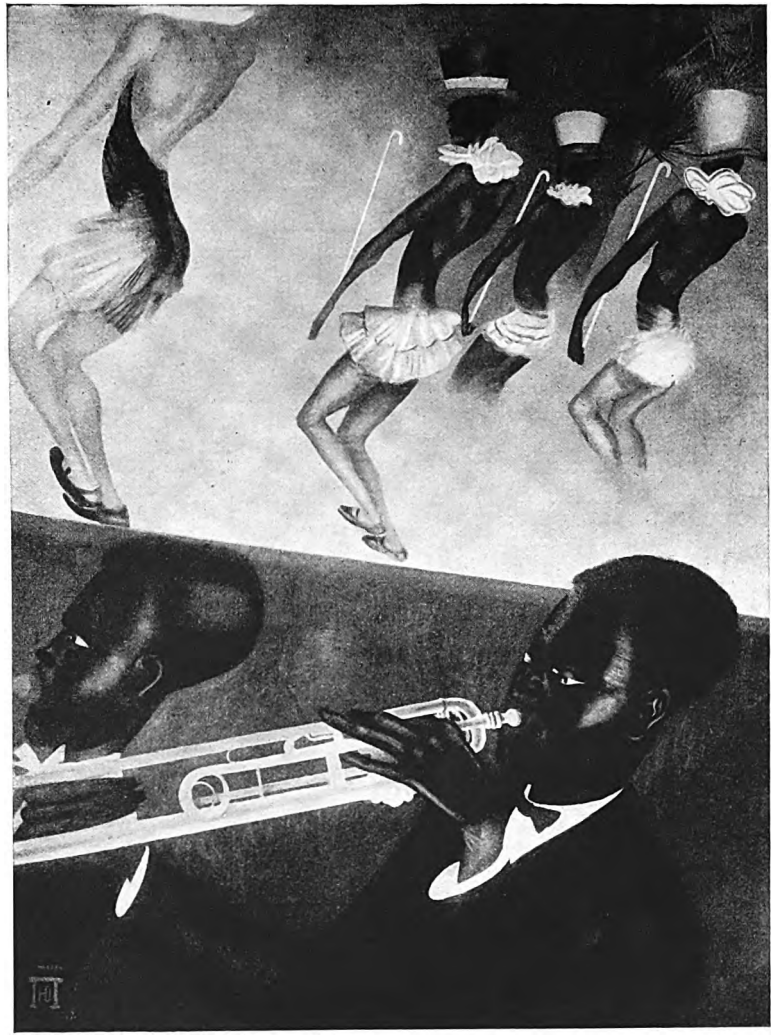
PAOLO RADIMOW: INTERNAMENTO DEI PRIGIONIERI SULLA KAMA. (U.R.S.S.).
(MUSEO DELL'ARMATA ROSSA DI MOSCA). (Fot. Fiorentini).

COSIMO PETROW-WODKIN: GLI OPERAI. (U.R.S.S.). (Fot. Fiorentini).

Digitized by Google



NATHAN ALTMANN: RITRATTO DELL'ATTORE MICHOELS. (U.R.S.S.).
(Fot. Fiorentini).

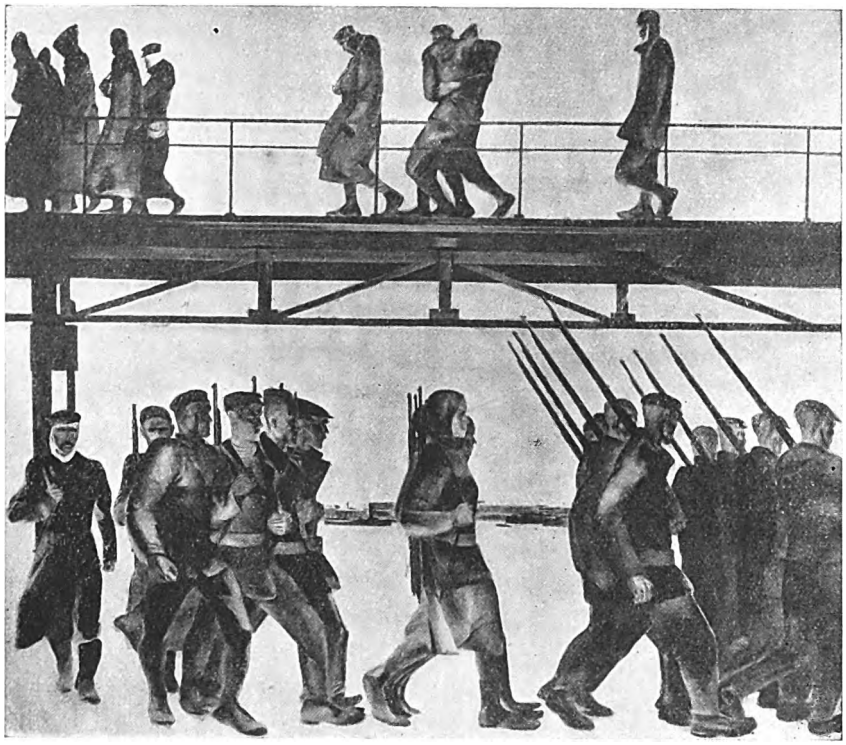


GIORGIO PIMENOW: « REVUE NÈGRE ». (U.R.S.S.).
(Fot. Fiorentini).

Digitized by Google

vosa *Signora col violino* lasciano capire quanto viva sia ancora in Inghilterra l'ammirazione per i grandi ritrattisti del settecento e la loro scuola. Una continuazione della scuola di Dante Gabriele Rossetti si trova piuttosto in Philpot (*L'Angelo dell'Annunciazione*), e in Russel (*Signora Ernest Forbes*) mentre il modernismo intacca Armstrong e pochi altri. Abbandonata, o per lo meno latente la grande tradizione della pittura di paesaggio se si eccettuano Munnings e pochi altri: una corrente conservativa o addirittura accademica con W. Reid Dich e decisamente innovatrice con Frank Dobson (anche ottimo disegnatore) e con M. Millan che si lascia attrarre dal neoarcaismo caro a tanta scoltura francese, germanica e italiana. Il Reid Dick trova nella perizia della modellazione gran parte della ragione della sua arte mentre il Dobson affronta la sintesi della scoltura negra e la stilizzazione dei Maillol.

Ma il conservatorismo artistico inglese impal-



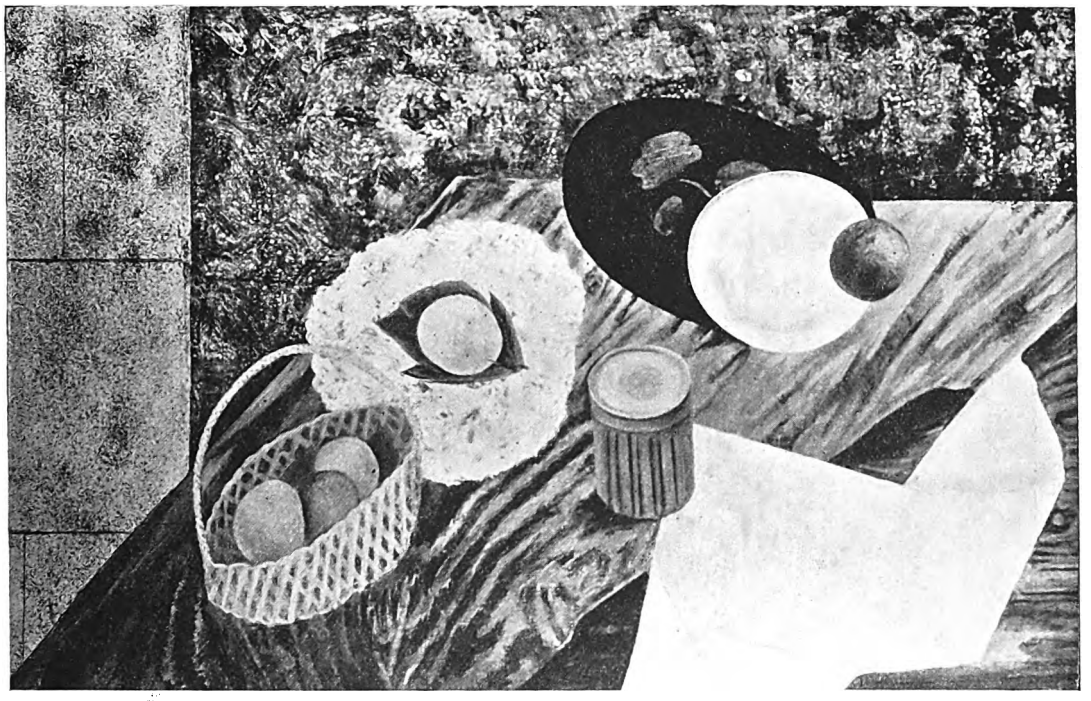
ALESSANDRO DEINEKA: LA DIFESA DI PIETROGRADO. (U.R.S.S.).
(MUSEO DELL'ARMATA ROSSA DI MOSCA).

(Fot. Fiorentini).

essa si è trasformata e trasferita nell'incisione in legno o su rame.

L'esposizione del bianco e nero colloca ancora l'Inghilterra in primo piano, per merito sopratutto de' suoi silografi: Bliss Douglas Percy, Greenwood, Greg, Janes, ecc., i quali, dando una nuova interpretazione alla vignetta romantica fermano in piccoli spunti scene di campagna e di città, poesia di vasti orizzonti e di intimi paesaggi. Anche se il tratto e il segno di questi incisori si sono modificati, essi rimangono spiritualmente uniti alla grande famiglia degli incisori inglesi. Nella scultura invece mi pare si possano notare lidisce di fronte a quello così inaspettato della nuova Russia. La mostra organizzata dal delegato sovietico è incredibilmente passatista. Se il Pimenow (*Revue nègre*), lo Steremberg, l'Altmann, il Deinecka hanno facilmente assimilato le dottrine futuriste cubiste surrealiste del vecchio mondo capitalista, altri si palesano addirittura e senza transizione fedeli alla pittura dell'antico regime. Illustrando con visibile entusiasmo e a scopo di propaganda *La difesa di Pietrogrado*, *Marinai nell'imboscata*, *Nello studio artistico dell'Armata rossa*, *I comandanti dell'Armata rossa*, *L'entrata al Kremlino*, *La morte del Commissa-*

Digitized by Google



DAVIDE STERENBERG: NATURA MORTA. (U.R.S.S.). (Fot. A. Chlebnikoff e Dollin).

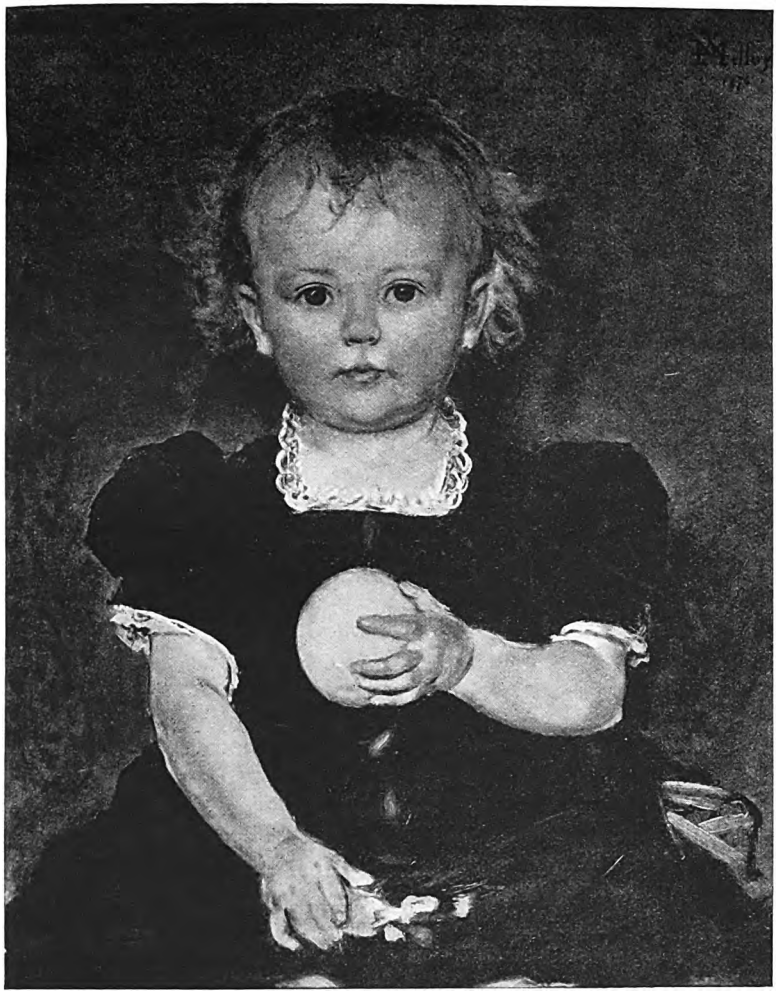
PAOLO SKALIA: LA CAMPAGNA DI TAMAN (1918). (U.R.S.S.).
(MUSEO DELL'ARMATA ROSSA DI MOSCA). (Fot. Fiorentini).

Digitized by Google

EUGÈNE LAERMANS: GLI INTRUSI. (MUSEO DI LIEGI). (BELGIO). (Fot. Giacomelli).

FREDERIC LÉON: IL SEPPELLIMENTO DEL CONTADINO. (MUSEO DI LIEGI). (BELGIO). (Fot. Giacomelli).

Digitized by Google



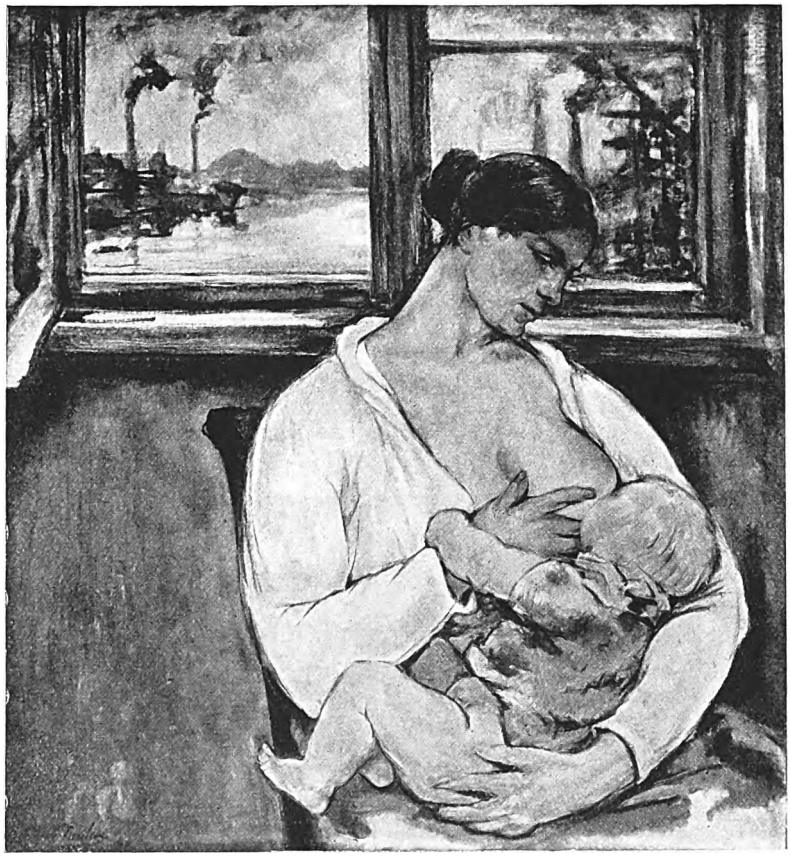
XAVIER MELLERY: BIMBO CON ARANCIA. (BELGIO).
(Fot. Giacomelli).

HENRI EVENEPOEL: ENRICHETTA CON GRANDE CAPPELLO. (BELGIO).
(Fot. Giacomelli).

Digitized by Google

rio, i Bogorodski, Jakoblew, Petrow-Vodkin, Rianguina, ecc., non creano uno stile e una tecnica nuovi e rivoluzionari come gli episodii che essi raffigurano, anzi ricorrono alle maniere più antiquate ed all'espressionismo più ingenuo e rudimentale. Si può quasi dire che, in arte oggi sono più rivoluzionari i Russi profughi in Europa che quelli divenuti pittori ufficiali della Repubblica sovietica! La sezione interessante del padiglione russo è quella del bianco e nero: nel disegno e nell'acquerello essi si sono liberati dalla raffinatezza e dalla sensualità dei Benois e dei Somow e dei Cekonin per riprendere un'asprezza e una essenzialità che ricordano molte volte le caratteristiche letterarie degli scrittori russi del dopoguerra Blolc e Jessenin.

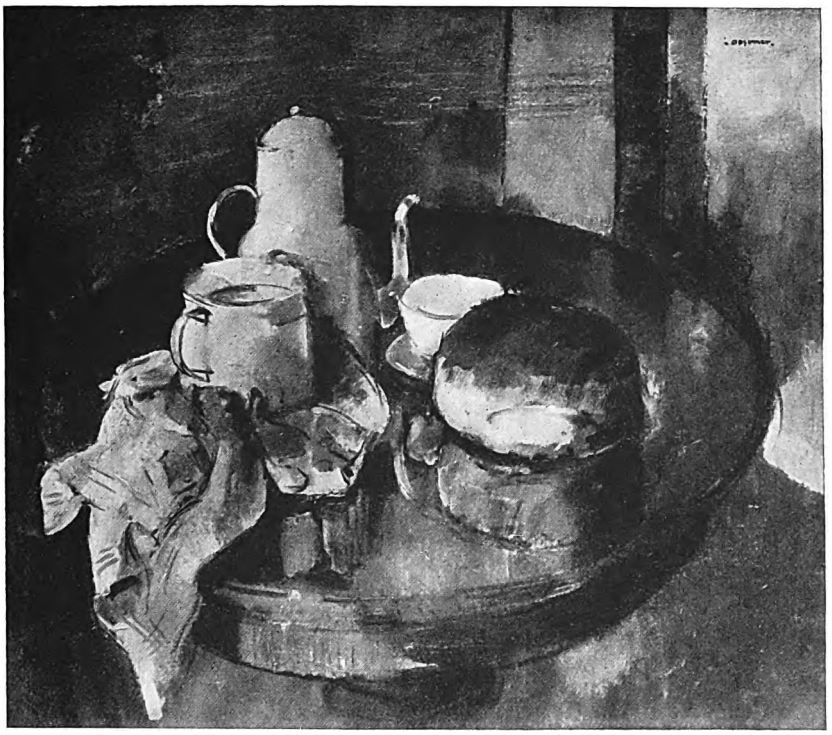
Un primato nel bianco e nero raggiunge anche la Cecoslovacchia la cui esposizione si limita appunto a disegni e incisioni e a poche statuette e maioliche. Questa nuova nazione era già celebre per le amorose edizioni dei libri, per lo studio in genere dell'arte decorativa, per l'abile stilizzazione del folklorismo slovacco. La Cecoslovacchia ha molti incisori e illustratori originali dalla sapiente tecnica e dall'ispirazione realista come i molti raffiguratori di Praga e della campagna boema, o dall'ispirazione realista e fantastica.



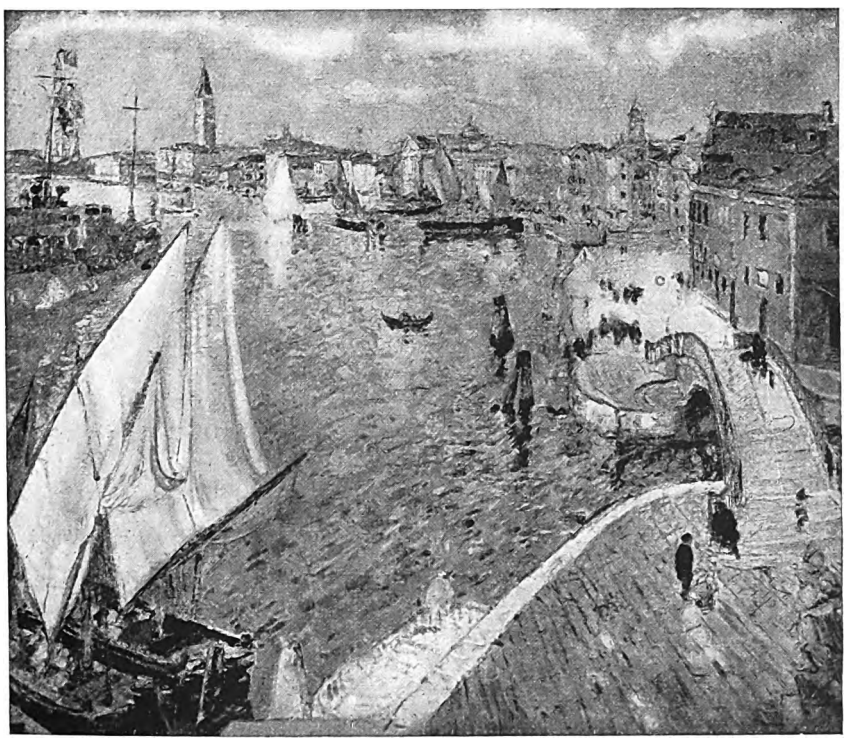
PIERRE PAULUS: MATERNITÀ. (BELGIO). (Fot. Giacomelli).

Anche se le più grandi correnti mettono capo a Whistler, a Mergon, o agli incisori in legno giapponesi non mancano artisti indipendenti e dalla personalità nettamente definita: Svabinsky con le incisioni in legno e le puntesecche, T. F. Simon con le modernissime vedute di New York incise all'acquaforte, Viktor Stretti con le acquetinte e le litografie di soggetto londinese. Di un impressionismo che ricorda Renoir le belle litografie di Kremlicka mentre le acqueforti di Franz Urban giuocano col chiaroscuro alla maniera di

Digitized by Google



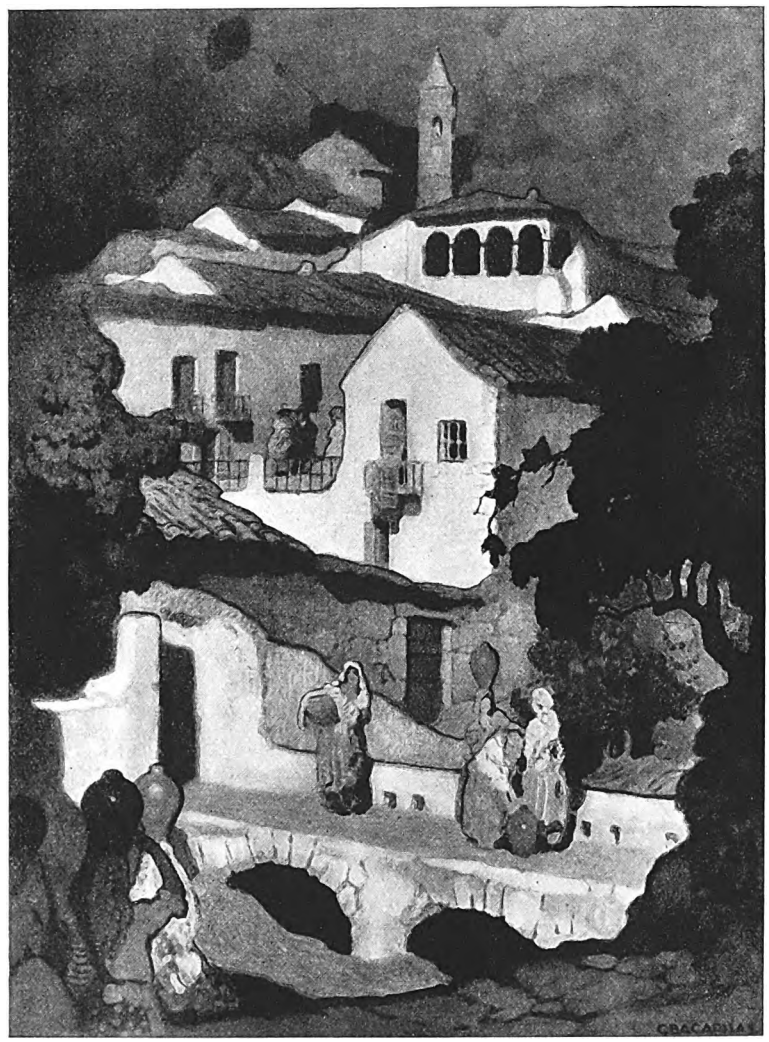
ISIDORE OPSOMER: NATURA MORTA. (BELGIO). (Fot. Giacomelli).



MARCEL JEFFERYS: RIVA DEGLI SCHIAVONI — VENEZIA. (BELGIO). (Fot. Giacomelli).

Digitized by Google

Rembrandt. Nel regno della fantasia con prezioso risalto dei particolari e con una misteriosa e un po' ammalata ispirazione stanno *Le tentazioni di S. Antonio* di Koblika. La Polonia vi è rappresentata da una scultrice che vive in Italia, Maryla Lednicka dove è anzi apprezzata la sua arte ispirata appunto alle tradizioni italiane più antiche. Di lei qui si ammira un *San Francesco* inginocchiato e una giovane donna *Calendimaggio*, di una bella grazia e nobiltà fiorentina. Lo scultore russo principe Troubetzkoy espone, con Maliavine, lontano dal padiglione organizzato dai sovietici; fedele all'impressionismo rimane col suo bronzo Shaw. Mentre l'Ungheria, paese artisticamente nuovo, ha trovato nell'arte rustica la più bella e più ricca fonte d'arte decorativa, ha dovuto ricorrere, per l'arte pura, alla scuola e all'ispirazione della pittura e della scoltura di altre nazioni d'Europa e si è volta verso la Francia.



GUSTAVO BACARISAS: FUENTEHERIDOS. (SPAGNA). (Fot. Giacomelli).

Oserei dire che, tutta presa da questo fascino, è ancora in un periodo di transizione; e se, László per esempio, è pittore ritrattista elegante e personale, altri pittori non sanno rompere l'incanto prodotto su loro dai francesi e non osano presen-

Digitized by Google

Digitized by Google

tarsi decisi e definiti. Quello che non esiste è una scuola ungherese: vivono accosto Frank Frigyes, Kernstoch Karoly, e sopra tutto interessante Vaszary Jànos pittore e disegnatore: ma non si può affermare che essi costituiscano un'espressione definita e speciale dello spirito ungherese.

Fedeli al loro passato gli olandesi e i belgi riuniscono nei loro due padiglioni artisti che si potrebbero chiamare conservatori e rivoluzionari. In un popolo dove l'ombra del passato artistico è più invadente, è anche più facile trovare tendenze e opere di nuovi ingegni che se ne vogliono liberare. Nel padiglione belga il nucleo centrale è formato da cinque retrospettive (Evenepoel, Jefferys, Mellery, Vogel, Wagemans). I primi due sono di gran lunga i più interessanti ed è bello vedere come pure essendo contemporanei e conterranei l'Evenepoel e il Jefferys dipingono in maniere tanto diverse e con tecniche addirittura opposte. Che se nell'Evenepoel la pennellata è chiusa, la composizione del quadro tradizionale, in Marcel Jefferys si vede un deciso e convinto impressionista, elegante e brillante, con qualche reminiscenza di Van Gogh. Tra i viventi si ripresen-

[OTTO DIX: RITRATTO DEL POETA TEODORO DAEUBLER. (GERMANIA).

Digitized by Google

ALEXANDER KANOLDT: IL PAESE DI BELLEGRA. (GERMANIA).

HENRY DE VAROQUIER: LE RIVE DEL BACCHIGLIONE. (FRANCIA).

Digitized by Google

tano Anto Carte, Eugène Laermans, Léon Frederic, pittori, Victor Rousseau scultore, con espressioni della loro arte non molto diverse da quelle che rilevammo e conoscemmo nelle esposizioni precedenti. Anche il Belgio è percorso dalle inquiete correnti dell'arte nuova e ne troviamo i riflessi nelle opere di Buisseret, di Hens, di Maas, di Strebelle.

L'Olanda accanto a un quadro di Jan Toorop *L'uomo abbandonato dalla fede*, che riassume la misteriosa e cupa arte di quel pittore morto recentemente, presenta i saggi della sua pittura recente. Lo Schumacher ha parentele evidenti con l'italiano Casorati: Leo Gestel coi precisi e disegnati paesaggi si richiama piuttosto ai francesi, il Wiegman disegnatore potente e robusto compartisce le sue pitture come le vetrate di una cattedrale. Schelfhout disegna con una tragicità gotica.

I belgi e gli olandesi hanno un carattere che gli artisti chiamati quest'anno a esporre nel padiglione germanico sembrano aver abbandonato. Le tre mostre personali sono di Lovis Corinth, di Franz Marc e di Emil Nolde. La loro parentela con l'impressionismo e col post-impressionismo fanno capire come le influenze delle scuole francesi abbiano intaccato anche le personalità più decise.

L'*Ecce Homo* di Corinth è certo un'opera in-

HENRI MATISSE: LA SPAGNOLA. (FRANCIA). (Fot. Fiorentini).

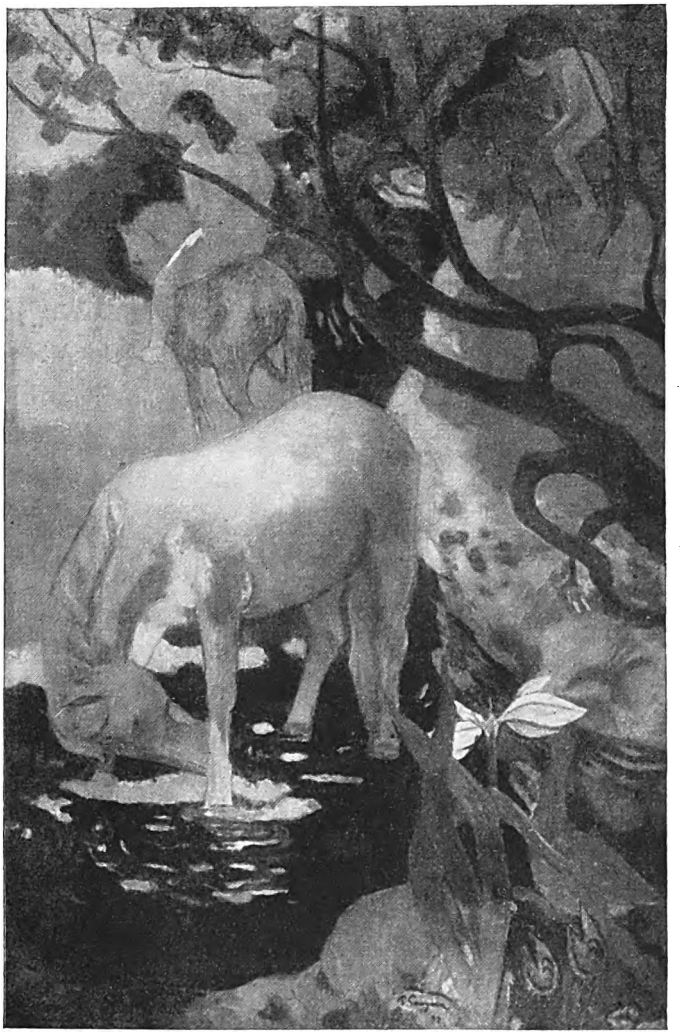
Digitized by Google

teressante anche nella sua ostentata modernità ed è certo una delle ultime espressioni del maestro, lontana dalla *Discesa della Croce*, dal *Baccanale*, dalla *Salome* che lo fecero celebre in principio.

Chiaro ed elegante impressionista Karl Ca-

come Gonzalo Bilbao, Zubiaurre, Fortuny y Madrazo e pittori nuovi o affermati da una mostra che rivela tutti i caratteri della loro personalità.

Così Antonio Ortiz-Echagüe si presenta con una pittura smagliante che trae i suoi effetti dall'a-



PAUL GAUGUIN: IL CAVALLO BIANCO. (FRANCIA). (Fot. Fiorentini).

spar e forte disegnatore Otto Dix e buon modellatore Georg Schrimpf.

Nella scoltura Georg Kolbe rappresenta con *Discesa* una bella scuola verista mentre Josef Wacherle con tre statue di stile diverso, arcaico, impressionistico e postimpressionistico sembra riprodurre le inquietudini e le fasi attraverso le quali è passata la giovane arte tedesca. Nel padiglione spagnolo si trovano vecchie conoscenze

bilità della pennellata, dal contrasto dei colori, dal senso di eleganza decorativa che circonda le sue canzonettiste e le sue ballerine proiettate in luci artificiali di palcoscenici e di ribalte. Il Bacarisas nei suoi paesaggi nelle sue figure e nelle nature morte sfoggia una gamma di delicati colori e di smalti trasparenti che diminuiscono però la robustezza della composizione e del disegno. Le sue pitture come quelle di Gabriel Morcillo,

Digitized by Google

hanno un carattere essenzialmente decorativo o se si preferisce piacevole. Unico sta a sè, con una pittura malinconica e grottesca memore dei più tenebrosi spagnoli, G. José Solana che modella tragici visi di miserabili nello sfondo dell'Escurial ne *Gli scacciati* o processioni lugubri come nel *Cristo dei miracoli* e mi sembra commemorare col suo tragico pennello il centenario di Goya.

Abbiamo tenuto per ultima la Francia, il focolaio sempre più vivo dell'arte europea non solo per opera dei francesi, ma anche per opera degli stranieri che vi prendono l'etichetta e la fama. Opportunamente a Venezia quest'anno oltre al Padiglione francese vi è la sala della Scuola di Parigi che riunisce le opere degli immigrati; italiani, come Tozzi o Paresce, giapponesi come Foujita, polacchi come Kisling, russi come Zadkine e Térechkovitch. Ad opera di questi e dei loro compagni internazionali, Parigi è come il gabinetto sperimentale di tutti i tentativi e delle tendenze più spinte dal cubismo al surrealismo. In una sala a Venezia sono riunite opere di scoltura e di pittura che sbalordiscono il pubblico e rendono molto dubitosa la critica. Fenomeno che palesa la grande stanchezza del mondo per le formule abituali, per la tradizione che erano legate a ciò che oggi è più disprezzato: il *vero*. L'arte ossessionata dal bisogno del nuovo, dalla necessità di superare i confini che furono segnati dalle leggi della pittura e della scultura fino a ieri trova in Chagall, in Ferat, in Foujita, in Gimmi, in Kisling, in Lhote, in Gargallo i suoi profeti.

JÀNOS VASZARY: MADONNA. (UNGHERIA).

E paragonata al loro mondo frenetico e rivoluzionario l'arte schiettamente francese anche di maestri avanguardisti, per i loro tempi, come Matisse, Gauguin, Maillol, Bourdelle, sembra perfino tradizionale e borghese. Le due sale di Matisse e di Gauguin riuniscono alcune opere e non le migliori di questi due artisti, il secondo dei quali morto da parecchi anni. Entrambi presentano i frutti della loro attività e della loro battagliera arte con pitture, sculture e disegni. E vedendo queste opere dopo aver visitato i padiglioni stranieri si vede quanta e quale influenza

Digitized by Google

abbia avuto il genio francese sull'arte europea degli ultimi anni.

Una ricca mostra di Bourdelle indica i passaggi delle sue diverse maniere fino all'ultima schiettamente arcaicizzante. Si vede chiaramente il distacco della sua tecnica plastica da quella di Rodin. Si vede in lui la preoccupazione di fare una scultura architettonica e necessariamente antiimpressionista. Ottimo anche il nudo di Maillol intitolato « *Corridore ciclista* ». Una mostra originale di scultura è costituita dai disegni di scultori, che rivelano un po' il segreto della loro visione plastica e della loro scultura. Si va da Carpeaux e Rude a Rodin, Bernard ed altri. Niente è più istruttivo e interessante di vedere l'interpretazione dei volumi nei semplici disegni a matita o acquarellati. Tipico e famoso Rodin (disegnatore instancabile che ha lasciato seimila disegni solo al Museo Rodin): egli precisa sinteticamente il contorno delle forme e ne riempie lo spazio con un leggero e trasparente colore all'acquerello che lascia chiaramente prevedere la trasformazione di questo semplice abbozzo nella creta o nel marmo.

Terminiamo volentieri questa rassegna dell'arte europea contemporanea nel nome di Rodin. La sua opera appare anche oggi esemplare perchè pur appoggiandosi alla tradizione suprema di Fidia e di Michelangelo se ne sa liberare. Massima utile per gli artisti di tutti i paesi e per l'arte di tutti i tempi.

RAFFAELE CALZINI.

ANTOINE BOURDELLE: ERCOLE E LA CERBIATTA. (FRANCIA). (Fot. Fiorentini).

Digitized by Google

[SAGGIO DI ICONOGRAFIA DI VINCENZO MONTI

VERSO la fine di quest'anno ricorre il primo centenario della morte di Vincenzo Monti, il Cantor di Bassville che rivestì di care itale note l'ira di Achille, certo uno dei più fecondi e de' più illustri poeti che siano fioriti a cavaliere del sec. XVIII e XIX.

La mattina del 13 ottobre 1828 alle sette e alcuni minuti, il Monti che da quattro giorni aveva perduta la favella chinò lievemente la testa e spirò, assistito dalla consorte dalla figlia e da pochi amici. Due giorni dopo seguirono i funerali: il mesto corteo da Via S. Giuseppe, ora Via Verdi, dopo essersi soffermato per le esequie nella chiesa di S. Fedele, proseguì per Porta Orientale, verso il Cimitero di San Gregorio. Una voce pronunciò tremando l'estremo saluto e il corpo mortale calò nella fossa.

Così si chiuse la vita di un poeta e di un filologo contro il quale la critica si accanì talvolta feroce ed ingiusta. Tuttavia intorno al Monti il giudizio si è fatto oggi più sereno, ora che la sua vita e la sua opera è stata meglio studiata e lumeggiata, per modo che a lui si torna con più largo respiro e con maggiore simpatia d'un tempo.

Non mancano a dir vero studi sul Monti di cui ho dato un ampio saggio di *Bibliografia* alcuni anni fa (Firenze, S. Olsckhi, 1924), bibliografia che fa parte della *Biblioteca Bibliografica* diretta da Carlo Frati e che si ebbe non scarsi consensi; in essa però ben raramente ci si imbatte in studi che si occupino dell'iconografia del Poeta. Per altri scrittori venne già raccolta; Dante ebbe più di uno studioso; il Leopardi ebbe il Mestica, il Fumagalli e il Bustico; il Foscolo il Micheli; il Carducci il Salveraglio e Fumagalli, ma del Monti non v'ha ch'io sappia chi di proposito se ne sia occupato.

L'occasione centenaria si presta di stendere un saggio — chè solo un saggio vuol essere il nostro — di lavoro maggiore che si potrà tentare più innanzi.

BUSTI E MONUMENTI

Non molti sono i ritratti e i busti di Vincenzo Monti: il Giordani nella necrologia del Poeta ricorda il busto opera di *Giambattista Comolli*, ove è rappresentato nella severa maestà del suo volto; più tardi quello di *Abbondio Sangiorgio* (fig. 1); alla Certosa di Ferrara si ammira il monumento del Monti opera pregevole dello scultore *Giuseppe Ferrari*, ferrarese, giovane quando lo scolpì nel 1837 (fig. 2) e per cui C. E. Muzzarelli stese un sonetto.

Poco dopo la morte del Monti alcuni amici fecero scolpire da *Pompeo Marchesi*, sopra disegno di *Pelagio Pelagi*, un busto che fuso in bronzo, fu collocato nel portico superiore del Palazzo di Brera a Milano.

Anche a Roma, al Pincio, fra i busti degli uomini illustri si ammira quello del Monti.

A Ponte Lambro al Pian d'Erba, nella *Villa Matilde*, che un giorno appartenne a quel caro scrittore di cose lariane che fu P. A. Curti, si ammiravano e credo che ancora si ammirino, in un'ampia sala sette medaglioni di illustri poeti fra cui uno del Monti dovuto allo scalpello di Antonio Tantardini, che venne cantato da un Pietro Cominazzi, in un opuscolo pubblicato a Milano, dalla Tipografia Guglielmini, nel 1870, sonetto che qui riportiamo.

Solo una volta il vidi, e ancor mi suona
Dentro la mente quella voce amica:
Non può l'età, che pur nulla perdona,
La sacra cancellar memoria antica:
Che splendida risorge e par che dica
Nell'immagine sua: « Fa cuore e tuona
Contro una gente, che al ben par nimica
Coll'insueto e l'oblio mi guiderdona.
Me cantor di Prometeo e di Bassville,
Redivivo Allighier me plaudia Roma,
Chè in quel Sol fisse io primo ho le pupille.
Per me, per me nell'italo idioma
Men famosa non è l'ira d'Achille....
Or si nieghi l'alloro alla mia chioma! »

RITRATTI

De' ritratti il più antico che si conosca e fra i più rari è quello che sta di fronte all'edizione della *Bassvilliana* del 1793 disegnato da Giuseppe Olivieri e inciso da Giacomo Bossi. Il ritratto è chiuso in un ovale; al basso la lira, la zampogna, la tromba e la maschera e più sotto « V. Monti Ferrarese » (fig. 3). A' piedi, fra i nomi del disegnatore e dell'incisore « Stamp. Perego ».

Forse l'unica edizione illustrata delle tragedie del Monti è quella pubblicata nel 1827, curata dal poeta stesso, a Firenze « presso Leonardo Ciardetti », edizione che non solo porta in rame il ritratto di Vincenzo Monti inciso da Antonio Verice (fig. 4), ma è anche ornata di tre rami. Il primo precede l'*Aristodemo* e rappresenta il

Digitized by Google

punto dell'ultima scena dell'atto V illustrato dai versi

.....a che venisti
Malaccorta Cesira? Io mi moria
senza vederti, più contento e pago.

La seconda si riferisce al *Caio Gracco* nella terza scena del quarto atto, ai versi della terza scena:

CAIO
La plebe
già mi crede assassino.
LICINIA
Ah ferma, ah senti,
Barbaro, ferma.

La terza infine ci presenta un quadro dell'ultima scena del V atto del *Galeotto Manfredi*, quando Matilde, precipitandosi ai piedi di Manfredi esclama:

.....A piedi tuoi
Ti prego, mio signor, giudice mio,
E non più mio consorte.....

Tutte e tre sono incise da Carlo Falcini.

L'edizione delle « Opere del Cavaliere Vincenzo Monti » stampate certo a Palermo, ma colla data « Italia MDCCCXXI con approvazione », reca un bel ritratto del Monti di G. Rosaspina con la leggenda tolta dai versi che poco prima di morire il poeta aveva rivolti alla sua Teresa:

.....l'immago
del Cantor di Bass-ville,
Del Cantor che di care itale note
Vestì l'ira d'Achille.

Un magnifico ritratto del Monti, ispirato da quello dell'Appiani, inciso in Roma da Francesco Vendramini, e disegnato da Pietro Ermini è nel superbo volume « Vite e ritratti di XXX illustri bolognesi » (Bologna, Litografia Zannoli, 1835, in fol.,) come dall'Appiani è tratto il rame inciso da P. Becceni sotto la direzione del Longhi.

È degli ultimi anni del Monti quello conservato nella raccolta Comandini di Milano: è in litografia, del Vassalli, edita a Milano dal Bonetti, tolta da un disegno dal vero fatto nel 1827 da Luigi Sabatelli.

Altro ritratto del Monti si incontra nel volume *L'Italia letteraria ed artistica*, Galleria di cento ritratti, stampata a Parigi nel 1851 da E. Zirardini, ravennate, in cui vi ha il bellissimo rame del Monti.

Molte edizioni di opere montiane sono ornate del ritratto del poeta; quella del 1821-28 porta il rame del Rosaspina; quella di Milano del Bettoni del 1829 è preceduta dal ritratto del Monti dipinto dall'Appiani e disegnato e litografato dal Fleissner. Anche l'edizione di Gaetano Schiepatti del 1829 porta un ritratto del Monti ma senza autore. L'edizione del 1832 a cura degli editori degli *Annali Universali delle Scienze e delle Industrie* in 5 volumi porta un ritratto del Monti scolpito dal Marchesi, disegnato dal Malini e inciso da Carlo M. Borde.

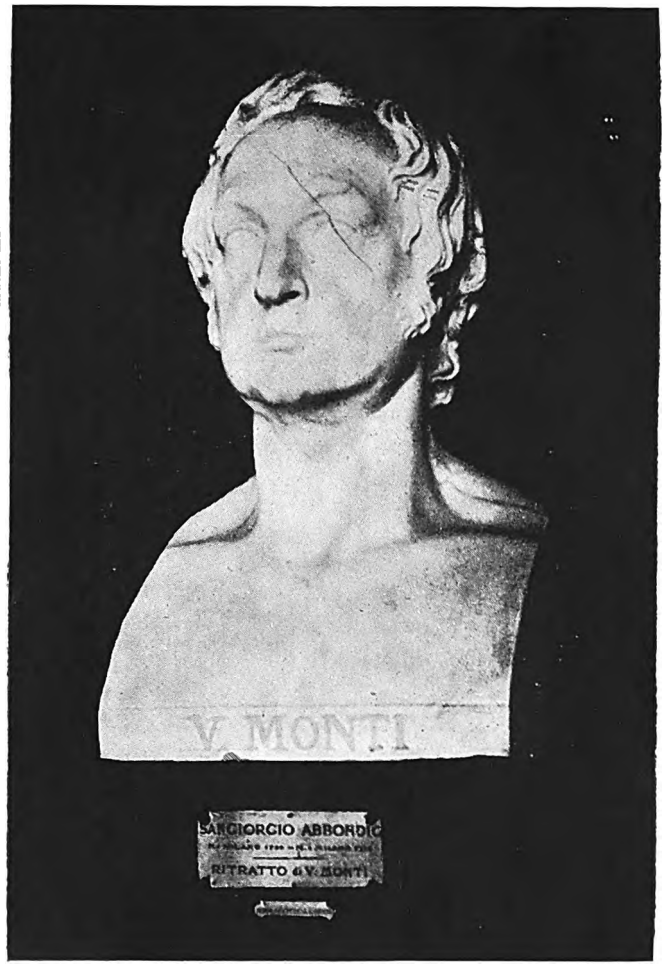


Fig. 1. BUSTO DI VINCENZO MONTI — (OPERA DI ABBONDIO SANGIORGIO).

L'edizione del Resnati del 1839 al primo volume porta il medaglione del Monti, ricordato nelle medaglie, inciso da Paolo Carenzi, mentre la edizione del Le Monnier del 1847 premette un ritratto bruttino assai (fig. 5), disegnato da M. Bonaiuti e inciso da Tony Guitiere ricavato da una miniatura eseguita in Milano negli ultimi anni della vita del Monti.

L'edizione delle *Tragedie* del Silvestri di Milano del 1817 è ornata di un ritratto del Monti inciso

Digitized by Google

da L. Rados, e ci è ripetuto anche nella seconda edizione del 1822.

Nella quarta edizione della versione dell'*Iliade* pubblicata a Milano dalla Società dei Classici Italiani nel 1825 vi ha un ritratto del Monti inciso da G. Mazzi, mentre l'edizione del 1817 della « *Proposta di alcune correzioni e aggiunte al Vocabolario della Crusca* », stampata a Milano dall'*Imp. R. Stamperia* è preceduta da un ritratto del Monti di Paolo Caronni.

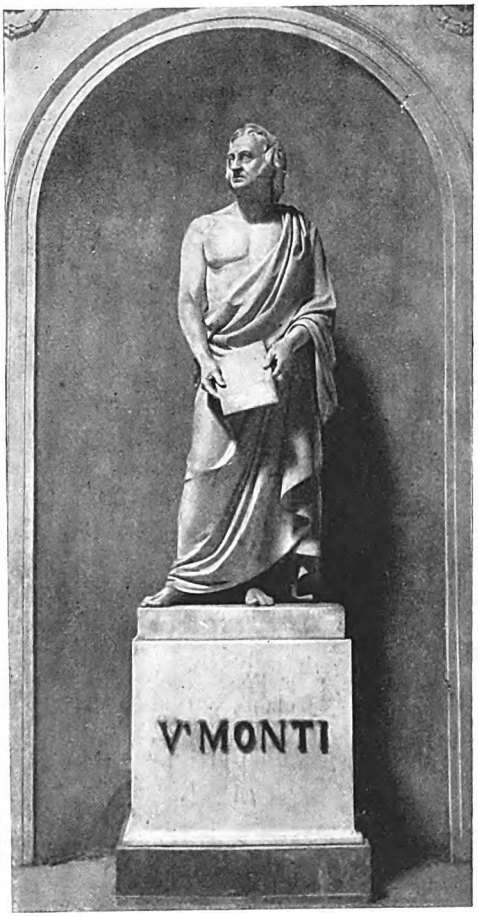


Fig. 2. MONUMENTO A VINCENZO MONTI A FERRARA.

Altro ritratto del Monti, inciso dal Bedetti è quello del III Volume delle « Biografie e ritratti di uomini illustri romagnoli per cura di Antonio Hercolani (Forlì, 1837) » (fig. 4).

L'edizione delle opere del Monti, stampata a Milano nel 1839, reca nel I volume un rame che rappresenta il Monti di mezza età disegnato da R. Bonaiuti e inciso da Tony Guitiere (fig. 5) che venne riportato più innanzi nell'edizione fiorentina del Le Monnier.

Il ritratto però più noto d'ogni altro e più d'ogni altro riprodotto è sempre quello dell'Appiani (fig. 6) che Luigi Rava, quando fu ministro della Pubblica Istruzione nel 1908 acquistò a mezzo della Direzione generale delle Antichità e Belle Arti, opera d'arte che oggi figura nella Galleria d'Arte moderna a Roma.

Quando il ritratto del Monti dipinto dall'Appiani fu esposto a Milano, sul *Poligrafo* comparve il seguente epigramma:

Chi è costui? Monti. — Chi il pinse? Appiani.
— Vedi quanta il pennel vita dispensa!
— Il veggo. — Or dì, perchè non parla? — Ei pensa.

De' ritratti della consorte Teresa Pickler si ricorda quello conservato a Fusignano e l'altro (fig. 8) veramente magnifico, in piedi, del 1807 opera del pittore Carlo Labruzzi, nato in Roma verso il 1765, pittore di paesaggi, che pure acquistò qualche nome anche come pittore di figure e come ritrattista. Questo grande quadro, che era di proprietà dell'ing. Cesare Monti, della famiglia del poeta, venne pure, verso il 1915 fatto acquistare dal Governo e collocato nella celebre raccolta iconografica delle RR. Gallerie di Firenze « per la ragione che non è una vera opera d'arte ».

Questa grande tela ci rappresenta Teresa Monti, nata a Roma il 3 Giugno 1769, figlia dell'incisore di cammei, assai stimato, Giovanni Pickler. È rappresentata in piedi, appoggiata ad un'erma su cui sta il busto del padre: indossa un abito a strascico, bianco, con ricami bianchi; ha capelli neri con riccioli sulla fronte. Il plinto ed il busto della Pickler tendono ad un colore grigio-verdognolo; dietro le due figure un grande salice piangente, mentre a sinistra sullo sfondo si apre un paesaggio lontano e dietro alcuni ruderi la vista di San Pietro e del Vaticano. Nel piedestallo che sopporta il busto dell'incisore sta scritto:

JOANNI PICHLER
QUI UNUS
IN GEMMARUM SCULPTURA
AD VETERUM LAUDEM ACCESSIT
THERESIA
PARENTI BENEMERENTISSIMO.

Verso il 1820 il pittore Agricola, che Costanza aveva conosciuto a Roma e col quale si era stretta in cordiale amicizia la ritrasse in una tela che, per vero, superò l'aspettazione dell'affetto paterno, e la fama della sua perfezione si sparse non solo a Roma, ma a Pesaro, a Bologna, a Milano (fig. 9).

Costanza venne anche ritratta dall'Agricola in una delle quattro tavole che rappresentano i quattro poeti con le donne da loro amate: in Beatrice il pittore ritrasse le sembianze della bella

Digitized by Google

Fig. 3. RITRATTO DI VINCENZO MONTI (1793).

Fig. 5. RITRATTO DI VINCENZO MONTI DI R. BONAIUTI.

Fig. 4. RITRATTO DI VINCENZO MONTI (1837).

Fig. 6. RITRATTO DI VINCENZO MONTI, DA ANDREA APPIANI. (ROMA, GALL. D'ARTE MODERNA).

Digitized by Google

figlia del Monti: il poeta scrisse per queste quattro tavole la canzone:

Nell'ora che più l'alma è pellegrina

in cui il poeta riconoscendo in Beatrice le care sembianze della figlia diletta, mette sulle labbra di Beatrice i versi

Ma perchè la bellezza ond'io m'incielo
Trascende la mortal vista, che il tanto
Non potria nè il quanto
Scultà in tuo cor ne assunsi una terrena.

Fig. 7. RITRATTO DI G. PERTICARI.

Nella modesta chiesa di Maiano ove Costanza si sposò, si legge scolpita nel marmo la seguente epigrafe dettata da Carlo Piancastelli:

LA FIGLIA DI VINCENZO MONTI
COSTANZA
DAVANTI ALL'ALTARE DI QUESTA CHIESETTA
IL GIORNO 7 DI GIUGNO 1812
SPOSAVA IL CONTE GIULIO PERTICARI
INNEGGIANTI LE ITALICHE MUSE
CON L'AUSPICIO DI UNA FELICITÀ
TROPPO PRESTO INTERROTTA
E RIAVUTA PIENA E VERACE
SOLO NELL'ULTIMO RIPOSO
PRESSO DI UN ALTRO ALTARE.

Costanza Monti, sposa al Conte Perticari (fig. 7) che fu donna culta e gentile, morì il 7 settembre 1840: sulla sua tomba nella chiesa già de' Serviti a Ferrara, si legge l'epigrafe dettata dallo Zaiotti:

LA FIGLIA DI VINCENZO MONTI
LA VEDOVA DI GIULIO PERTICARI
COSTANZA
ANIMA, CUORE, INGEGNO
PARI A QUESTI GRAN NOMI
DI FORTUNA AHI TROPPO DISUGUALE
QUI SOTTO L'ALTAR DI MARIA ADDOLORATA
DEPOSE COME AVEVA DESIDERATO
LA TERRENA SUA SPOGLIA E I SUOI PATIMENTI
NACQUE IL 7 GIUGNO 1792
MORÌ IL 7 SETTEMBRE 1840
SEMPRE BUONA
ORA ANCHE FELICE

E sulla casa ove morì Costanza Monti a Ferrara, in Via Ariosti 29, il Comune nel 1875 pose una lapide con l'epigrafe:

COSTANZA
FIGLIA A VINCENZO MONTI
VEDOVA DI GIULIO PERTICARI
DAI QUALI APPRESE IL CULTO DELLE MUSE
QUI
CHIUDEVA I SUOI GIORNI
IL 7 SETTEMBRE 1840.

EPIGRAFI

Di epigrafi su Vincenzo Monti se ne conoscono parecchie: vogliamo ricordare le seguenti:

a) quella posta nel giorno de' funerali del poeta, sulla porta della Chiesa di S. Fedele in Milano:

VINCENTIO MONTI
POETARUM AETATIS SUAE
AB ITALIS EXTERIS QUAE
PRINCIPI CONCLAMATO
QUI
ANNOS NATUS LXXIV
PIISSIME DECESSIT
UXOR ET FILIA
SUPERUM BEATITATEM COMPRECANTUR
IN LACRYMAS EFFUSAE

b) l'epigrafe posta sulla tomba del poeta nel Cimitero di S. Gregorio in Milano, fuori dell'attuale ex-Porta Venezia, e distrutta:

APPIE' DI QUESTA LAPIDE GIACE
VINCENZO MONTI
UOMO DI CANDIDO CUORE, DI ANIMO ECCELSO
DELLA CUI GLORIA RISUONA L'ITALIA TUTTA
E RISUONERA' FINCHE' NE' FIGLI SUOI
OGNI GERME DI NOBILI STUDI SPENTO NON SIA
DA LENTA APOPLESSIA CONSUNTO SPIRÒ
NELLE BRACCIA DEL SIGNORE
IL 15 OTTOBRE DEL 1828 DEL VIVERE SUO 74
LA CONSORTE TERESA PIKLER
E LA FIGLIA COSTANZA VED. DI GIULIO PERTICARI
QUESTO RICORDO DEL LORO IMMENSO CORDOGLIO
COLLAGRIMANDO GLI CONSACRARONO
ONORATE LE CENERI DELL'ALTISSIMO POETA
1754 1828

A Roma il Monti abitò dapprima in Piazza Navona nel Palazzo Doria-Pamphili, quindi in casa de' Marchesi Roberti, quindi in casa del Duca Braschi. Verso il 1783, pensando di accasarsi con Carlotta Stewart, si ammobiliò un comodo appartamento. Andato a monte il matrimonio si trasferì nel 1788 in Piazza Madama, e poco innanzi che si sposasse con Teresa Pikler in Piazza di Spagna, al numero 9 dove rimase per tutto il restante della sua dimora romana, e dove, nel 1872, venne col-

Digitized by Google

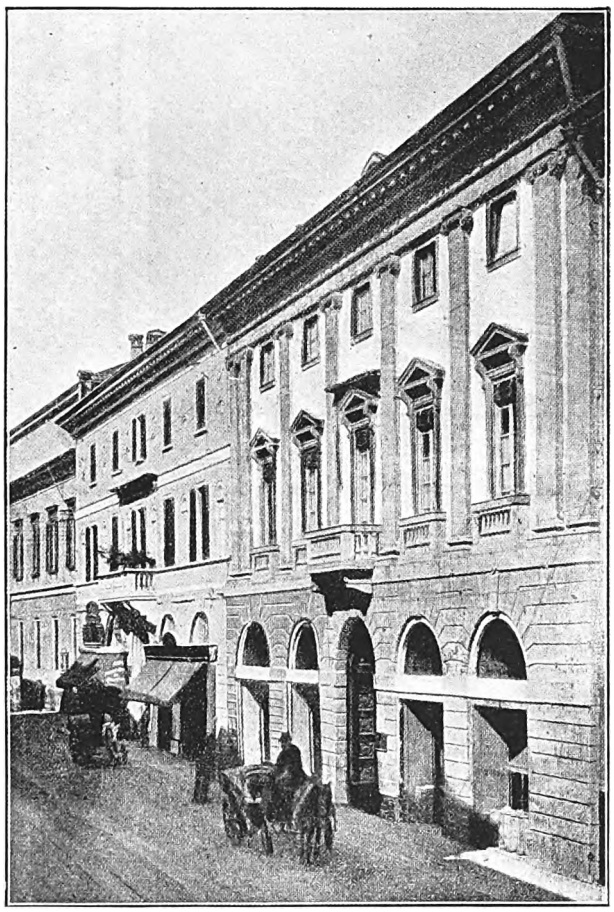
FIG. 8. RITRATTO DI TERESA PICHLER MONTI (OPERA DI CARLO LABRUZZI). (FIRENZE, RR. GALLERIE).

FIG. 9. RITRATTO DI COSTANZA PERTICARI (OPERA DI FILIPPO AGRICOLA). (ROMA, GALL. D'ARTE MODERNA).

Digitized by Google

locata la seguente inscrizione per cura del pronipote Achille:

VINCENZO MONTI
ABITÒ QUESTA CASA
QUI SCRISSE LA CANTICA DEL BASSVILLE
QUI GLI NACQUE COSTANZA
CHE MOGLIE A GIULIO PERTICARI
PER OPERA DI LETTERE
FU DEGNA DEL MARITO E DEL PADRE.
S. P. Q. R.



CASA DOVE ABITÒ VINCENZO MONTI A PAVIA.

d) a Ferrara il Monti abitò in casa Finotti, casa che nel 1800 fu acquistata da Francesco Antonio Monti: qui Vincenzo passò circa sette anni di sua vita, dal 1771 al maggio 1778. Sulla porta di codesta casa, il Municipio di Ferrara, nel 1875 fece scolpire la seguente epigrafe:

IN QUESTA CASA DI SUA FAMIGLIA
EBBE
FREQUENTE DIMORA
VINCENZO MONTI
DELL'ETÀ SUA
POETA SOVRANO.
1754—1828

e) quella che si legge a Pavia, sotto al portico centrale della Università, sopra il medaglione con l'effigie del Monti, opra pregevole di un giovane scultore, A. Martegani:

A
VINCENZO MONTI
POETA E LETTERATO
PER MOLTE E PREZIOSE OPERE
CELEBRATISSIMO
ELETTO NEL MDCCCII
A LEGGERE ELOQUENZA ITALIANA E LATINA
IN QUESTO ATENEO
SVOLSE CON RARA DOTTRINA E FACONDIA
LE LEGGI DEL BELLO E DEL SUBLIME
LASCIANDO FAMA DI SÈ
CHIARISSIMA IMPERITURA
IL MUNICIPIO DI PAVIA
IN ARGOMENTO DI ONORANZA
CITTADINA E NAZIONALE
P. A. M.

f) a Milano nella casa dove morì in Via S. Giuseppe (ora Via Verdi, 5), venne posta una lapide con la seguente inscrizione:

IN QUESTA CASA
VINCENZO MONTI
POETA
ABITÒ E MORÌ IL XIII OTTOBRE MDCCCXVIII.

g) quella che si legge nelle « Iscrizioni » di *Pietro Contrucci* (Pistoia, 1837, a pag. 299):

VINCENZO MONTI
CON MAGNIFICA POESIA
PRODIGA DI LAUDI E DI SCHERNI
AI FAVORITI AI PERCOSSI DALLA FORTUNA;
PER SUPERBO TALENTO
ECCITATORE DI PIATI NAZIONALI
MOSTRÒ LA SCINTILLA
NON L'ANIMO DELL'ALIGHIERI
LA STORIA
APPESE IL LAURO NON LA CORONA CIVICA
AL SUO SEPOLCRO.

h) Carlo Pepoli che fu buon epigrafista ci lasciò nelle sue « Iscrizioni italiane » (Bologna, Fava e Garagnani, 1881, a p. 60) la seguente epigrafe:

VINCENZO MONTI
FILOLOGO ACUTO E POETA MAGNO
VERSO'
L'OMERICA ILIADE NELL'ITALICO IDIOMA
GIGANTEGGIO'
PER SATIRICHE LIRICHE TRAGICHE POESIE
ONORÒ
LA TERRA ALFONSINE IVI NASCENDO
E CON FAMA CHE NON ATTEMPA
ONORA
L'ITALIA E L'EUROPA.

i) sulla casa ove nacque il Poeta, nella *solitudine dell'Ortazzo*, nella parete che guarda via Passetto, si legge la seguente epigrafe dettata da Gian Francesco Rambelli:

O VIATORE
IN QUESTA CASA
ADDÌ IX FEBBRAIO MDCCLIV
NACQUE
VINCENZO MONTI
ONORE E VANTO
ALLE MUSE ALLA PATRIA ALL'ITALIA.

l) Nel giardino dell'ex-Villa del Marchese

Digitized by Google

FIG. 10. MEDAGLIA PER VINCENZO MONTI.

Londonio a Cernobbio, oggi adibito ad albergo, vi trova la seguente iscrizione:

VINC. MONTI
CALENTEM
DEBITA SPARGAM LACRIMA FAVILLAM
VATIS AMICI
HORAT.

che non sono che i versi di Orazio dell'ode a Settimio accomodati per la morte del poeta, più volte ospite della bella villa Lariana.

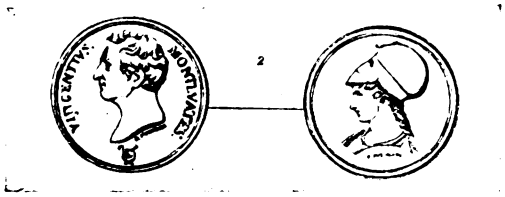


FIG. 11. MEDAGLIA PER VINCENZO MONTI.

MEDAGLIE

Di medaglie coniate in onore del Monti se ne conoscono tre: la prima (fig. 10), offertagli dai suoi amici e ammiratori, è di 49 millimetri di diametro.

D. Testa del poeta a destra. Intorno « Vincenzo Monti poeta ». Nell'esergo: L. Cossa f. *R.* Corona d'alloro. Nel centro « Il Dante del secolo XIX ».

FIG. 12. MEDAGLIA PER VINCENZO MONTI.

Questa medaglia che risale al 1818 venne battuta in argento, rame e bronzo.

Una seconda (fig. 11) — che si conserva nel Gabinetto Numismatico di Milano — forse del periodo in cui il Monti insegnò eloquenza a Pavia:

D. Testa del poeta a sinistra. Intorno: « Vincentius Montis, vates ». Sotto la testa il nome dell'incisore F. Putinati, e sotto una lira. *R.* Testa di Minerva: nell'esergo il nome F. Putinati.

La terza (fig. 12) risale a poco dopo la morte del Monti. Ha 49 mill. di diametro.

D. Testa del poeta a destra simile a quella della prima medaglia. Intorno « Vincenzo Monti — Dante redivivo ». Sotto: L. Cossa F. A., 1828. *R.* Un serpe che si tiene la coda in bocca in forma circolare. Nel mezzo « Nato in Alfonsine — 1754 — Morto in Milano — 1828 ».

Un'altra medaglia venne coniata in occasione dell'inaugurazione, nel Teatro dell' Accademia dei Filodrammatici in Milano, di un busto di Vincenzo Monti, recitandosi da dilettanti l'*Aristodemo*, ed eseguendosi, principale interprete la Pasta, secondata dalla giovine Antonietta Raineri e dal giovane Gaetano Ansaldi, una cantata allegorica di Andrea Maffei, musicata dal Maestro Canti; e simboleggiante l'Estro, l'Immaginazione, l'Armonia, la poesia tragica, la lirica e l'epica che onorano Monti posto in mezzo ai grandi poeti.

La medaglia, che è nella Collezione Maltoi di Milano, incisa dal Perticati venne presentata a Giuditta Pasta in occasione di detta commemorazione montiana. Sul diritto il ritratto della Pasta a sinistra, con la scritta « Giuditta Pasta, 1829 ». Nel rovescio « Ove — i primi — canti sciolse — or — Itala Euterpe — canta di — *Vincenzo Monti* — le glorie — e ne divinizza il nome — nel Teatro Filodrammatico — in Milano — il V Dicembre — 1829 ».

In quell'occasione venne pubblicato un opuscolo con la scena lirica del Maffei: il poeta Felice Romani scrisse per l'occasione pure una canzone « Per il busto di Vincenzo Monti ».

Nell'edizione delle opere del Monti del Resnati pubblicata a Milano per il 1839 al 1842 e precisamente di fronte al volume I « Poesie varie » l'editore trasse il ritratto del Monti dalle medaglie del Cossa e lo fece incidere da Paolo Caronni.

Si può ancora ricordare anche un'altra medaglia che ha riferimento col Monti, quella fatta coniare dal poeta a Roma durante il periodo delle polemiche scatenate per il *Sonetto a S. Nicola da Tolentino*, medaglia in cui entro l'orlo sono scritte quattro parole greche

λεγουσιν
αδέλουσιν
λεγετωσαν
ουπελεμοι

Digitized by Google

FIG. 13. IL CUORE DEL MONTI.

cioè « dicano ciò che vogliano: lo dicano, non me ne importa ». Forse questa incisione a forma di medaglia venne fatta fare dal Monti per inciderla su certe cartoline e diffonderla a confusione de' suoi nemici.

CIMELII

Nel 1840 dagli eredi Monti venne donato al Comune di Ferrara: 1° il cuore; 2° il busto in gesso; 3° lo scrigno; 4° un esemplare del dizionario della Crusca con postille autografe del poeta. Ma il *cuore* non pervenne al Comune: esso per ordine dell'arcivescovo Della Genga veniva sotterrato nel Famedio del Cimitero Comunale. Se non che nel luglio 1884, mentre si compiva il trasporto delle ossa di Celio Calcagnini dalla Chiesa di S. Domenico al Famedio del Cimitero si rinvenne la cassetta contenente il cuore del Monti, cosicchè il 31 luglio di quello stesso anno si trasportò alla Biblioteca Civica, ove la scatola di piombo fu riposta entro lo scrigno appartenuto al poeta.

Nel 1890 si procedette all'apertura della scatola di piombo, entro cui stava uno stipetto in legno, che conteneva un vaso cilindrico protetto da una fasciatura pure di legno, foderata in velluto. Nel fondo della cassetta si trovò un piccolo crocifisso di bronzo e una targa di legno su cui si lesse a caratteri d'oro finemente lavorati:

ΜΟΝΤΙΟΥ Η ΚΡΑΔΙΗ ΒΙΓΚΕΝΤΙΟΥ ΗΓΕ ΠΟΤ' ΕΣΘΛΗ
ΤΟΣΣΟΝ ΕΗΝ, ΚΕΙΝΩΙ ΝΟΥΣ ΟΣΟΝ ΥΨΙΠΕΤΗΣ.

« Cuore di Vincenzo Monti che fu tanto buono quanto fu sublime la mente di lui » (fig. 13).

Del Monti non si trovò, esumando le sue ossa il 14 aprile 1890 nel cimitero di S. Gregorio fuori di porta Venezia, che un frammento di cranio insieme a poche altre ossa, ad un rosario e frammenti di cassa di larice: la Commissione di illustri medici chiamata a giudicare se veramente la calotta cranica (fig. 14), rinvenuta (1) appartenne al Monti concluse che si trattava di persona di sesso maschile, di età avanzata e non ha escluso che abbia appartenuto a persona di facoltà intellettuali superiori ed anche allo stesso Vincenzo Monti (2).

FRA GLI AVVERSARI

Fra gli avversari del Foscolo mentre tutti ricordano il Lattanzi e il Gianni, o il Cuoco che del Monti fece nell'edizione originale del *Platone in Italia* e in tre soli esemplari un ritratto poco simpatico di lui, dipingendolo sotto il nome di *Nicorio*, nessuno ricorda il napoletano Gaetano

(1) Per maggiori notizie vedi: GIUSEPPE AGNELLI, in *Giorn. Storico della Lett. Italiana*, vol. XXXVII, 1901, a pp. 456-57.

(2) Per maggiori notizie rimando alla Memoria di Andrea Verga, *Un cranio controverso* (Estratto dall' « Archivio per l'Antropologia e l'Etnologia »), vol. XXI, fol. 3, 1891.

FIG. 14. IL CRANIO DI VINCENZO MONTI.

Digitized by Google

Rossi, autore di un satirasco in terzine dal titolo « *Il Furor Poetico o sia i riformatori del Parnaso* » pubblicato a Parigi nell'anno IX, cioè a dire nel 1801 (fig. 15). Il Rossi, autore di un poema epico *Il Bonaparte* se la piglia con tutti i letterati del suo tempo, e anche col Monti. Il volumetto che è di 240 pagine ne dedica ben duecento alle note e lo dice l'autore stesso nel titolo « arricchito di immense note » ed è in queste, oltre che nei 106 versi, che si sfoga contro il poeta, con frasi come la seguente: « Egli guarda con le palpebre socchiuse i suoi *Emoli*, giacchè questi come il sole lo colpiscono e lo costringono a fermarle; guarda con gli occhi bassi i suoi nemici per non incontrare qualche riflessione che potesse rimoverlo dal desìo ardente di fargli del male; guarda con le pupille fermate i suoi *superiori*, per l'invido livor che lo tormenta ».

Di fronte al poema « Bonaparte in Italia » di Francesco Gianni, stampato a Milano da Carlo Civati, stamperia Villetard, sta un bel rame del

IL FUROR POETICO

O SIA

I RIFORMATORI DEL PARNASSO.

SATIRASCO

DI

GAETANO ROSSI NAPOLETANO:

ARRICCHITO

D'IMMENSE ANNOTAZIONI;

RIGUARDANTI

Notizie Storiche, Poetiche, Filosofiche e Morali.

Percunt discrimine nullo
Ammissæ Leges.
Lucano Lib. 3. de bello Civili.

IN PARIGI

Dalla Stamperia di J. J. D. VALADE Strada Coquillière.

ANNO IX.

FIG. 15. FRONTESPIZIO DEL « FUROR POETICO ».

FIG. 16. RITRATTO DI FRANCESCO GIANNI.

ritratto del Gianni, disegnato da Ottavio Gori e inciso da Giuseppe Calendi. E' assai raro (fig. 16).

Il Gianni era nato a Roma verso il 1760: fu poeta improvvisatore; per le sue idee democratiche fu nel periodo austro-russo internato a Cattaro, e uscitone e stampato il poema inneggiante a Bonaparte fu munificato del titolo di « improvvisatore imperiale ». Acerrimo nemico del Monti.

E al Monti si attribuisce la parafrasi di una ottava del Gianni in cui faceva il proprio ritratto, e che comparve sul *Monitore Cisalpino* del 1798.

Piccola testa, biondi crini sciolti
Torbido sguardo, scolorita faccia
Pigmea statura e omeri stravólti;
Mordace sempre o scriva, o parli, o taccia;
Lauda sè stesso, come fan gli stolti,
E crede andare d'ignoranti a caccia;
Del Robillo e del Ciampolo peggiore,
Di basso ingegno e di più basso core.

ALCUNE EDIZIONI

La prima volta che il Monti « ebbe la miserabile giovanil compiacenza di veder stampato il *suo* nome » fu nel 1776, quando a Ferrara, nella stamperia Camerale, stampò la *Visione di Ezechiello*, che nello stesso anno usciva in più bella veste a Parma dal Bodoni, con dedica « a Sua Eminenza – il Signor Cardinale – Scipione Borghese – Legato a latere di Ferrara ».

Digitized by Google

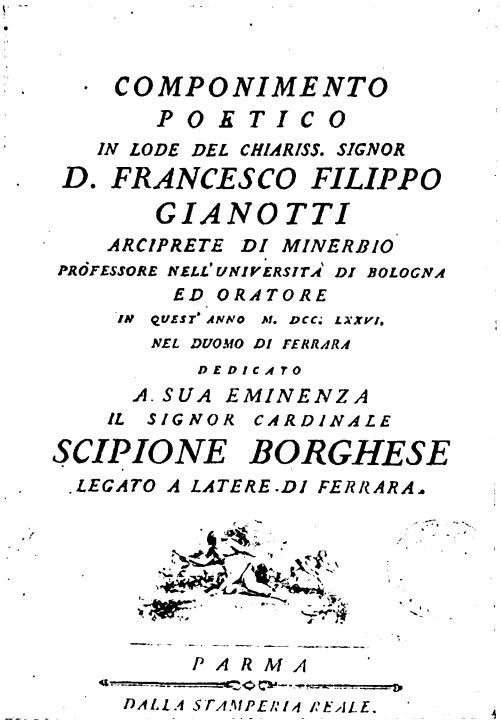

COMPONIMENTO
POETICO
IN LODE DEL CHIARISS. SIGNOR
D. FRANCESCO FILIPPO
GIANOTTI
ARCIPRETE DI MINERBIO
PROFESSORE NELL'UNIVERSITÀ DI BOLOGNA
ED ORATORE
IN QUEST' ANNO M. DCC. LXXVI.
NEL DUOMO DI FERRARA
DEDICATO
A SUA EMINENZA
IL SIGNOR CARDINALE
SCIPIONE BORGHESE
LEGATO A LATERE DI FERRARA.
PARMA
DALLA STAMPERIA REALE.

FIG. 17. FRONTESPIZIO DEL COMPONIMENTO POETICO DEDICATO A D. FRANCESCO FILIPPO GIANOTTI.

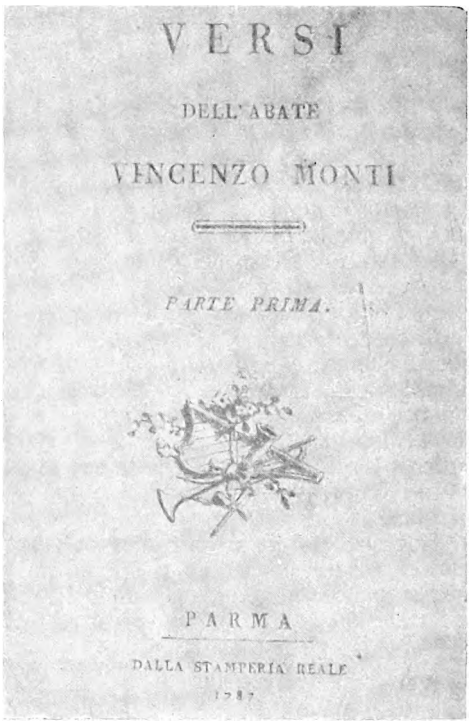

VERSI
DELL'ABATE
VINCENZO MONTI
PARTE PRIMA.
PARMA
DALLA STAMPERIA REALE

FIG. 19. FRONTESPIZIO DEI « VERSI » DELL'ABATE VINCENZO MONTI.

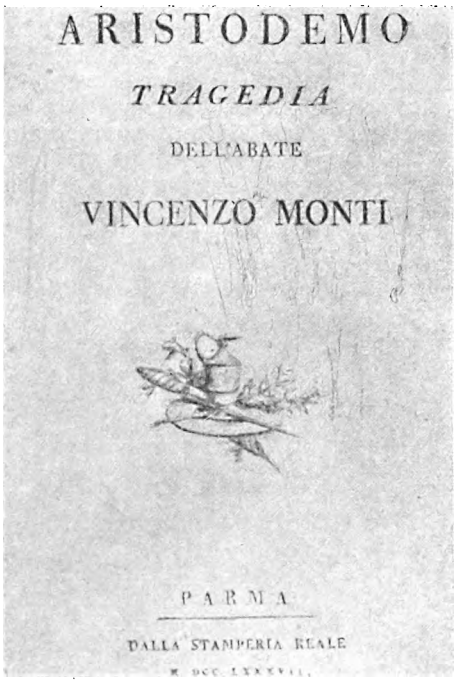

ARISTODEMO
TRAGEDIA
DELL'ABATE
VINCENZO MONTI
PARMA
DALLA STAMPERIA REALE

FIG. 18. FRONTESPIZIO DELLA TRAGEDIA « ARISTODEMO ».

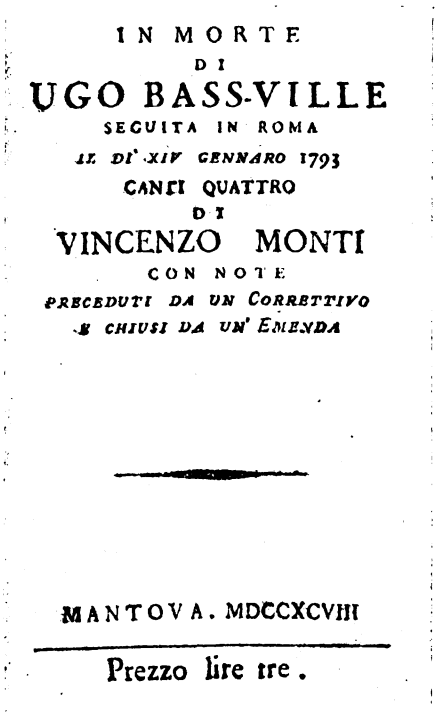

IN MORTE
DI
UGO BASS-VILLE
SEGUITA IN ROMA
IL DI' XIV GENNARO 1793
CANTI QUATTRO
DI
VINCENZO MONTI
CON NOTE
PRECEDUTI DA UN CORRETTIVO
E CHIUSI DA UN' EMENDA
MANTOVA. MDCCXCVIII
Prezzo lire tre.

FIG. 20. FRONTESPIZIO DELLA BASSVILLIANA.

Digitized by Google

Si può dire che la carriera poetica del Monti cominci da questo componimento poetico (fig. 17).

Il Bodoni volle ripubblicare nel 1787 le poesie del Monti stampate a Siena dal Pazzini nel 1783. Il Monti fin dal 1779 aveva pubblicato a Livorno un *Saggio delle sue poesie*, edizione che al poeta che allora aveva venticinque anni « *faceva* ribrezzo, tanto *era* piena di cose miserabili ». E con gli stessi caratteri e formato ripubblicò anche l'*Aristodemo*, edizione veramente elegante e degna dello stampatore e del poeta (fig. 18). I due volumi mancano però di indice che qui, per la rarità dell'edizione, vogliamo riportare. Il primo volume è dedicato dal Bodoni « alla nobilissima e coltissima dama la Signora March. Di Matellana nata Lady Conock » segue la lettera dedicatoria del Bodoni; quindi la *Bellezza dell'Universo* da N. (XIII a XVI n. n.) a N. 16; segue a N. 17-20 la dedica del Bodoni « ai lettori » in cui dichiara che l'opra del Monti non è « che una ristampa » salvo l'aggiunta della poesia l'*Amor vergognoso*, e alcune mutazioni nell'*Amor pellegrino*. Segue il *Pellegrino Apostolico* a pp. 10-41, a cui precede la dedica del Monti « alla Santità - di - Pio Sesto, - regnante, - Sommo Pontefice »; a pp. 42-48 l'*Entusiasmo melanconico*; a pagg. 49-55 *Per la passione di nostro Signore*; a pagg. 56-64 *Cristo raffigurato nel sasso*, ecc; a pagg. 65-73 *In lode del signor Abate Filippo Gianotti predicatore in Ferrara*; a pagg. 74-82 la *Prosopopea di Pericle*; a pagg. 83-88 *La Fecondità*; a pagg. 89-96 *al Signor di Montgolfier*; a pagg. 97-106 *Per sua Altezza il signor Barone Francesco Ludovico d'Erthal.*

La parte seconda dedicata « a Sua Eccellenza – il Signor – Don Luigi Braschi – Onesti – nipote di N. S. Pio Sesto » ecc. indi a pagg. 5-11 n. n. la lettera dedicatoria, a cui seguono a pagg. 1-42 i versi e le elegie dedicate a S. E. il signor Sigismondo Chigi; a pagg 43-74 le tre Canzonette; a pagg. 75-83 l'*Amor peregrino* dedicato a Costanza Braschi Onesti; a pagg. 84-90 *Amor vergognoso*; a pagg. 91-95 la canzonetta *Per Nozze Illustri*; a pagg. 96 *Sognata morte*, sonetto; a pag. 97 *Sopra il Santo Natale*, sonetto; a pag. 98 *Per un celebre scioglimento di matrimonio*, sonetto; a pag. 99 *Al Signor Abate Berardi*, sonetto, con cui si chiude il volume (fig. 19).

La prima edizione dell'*Aristodemo* uscì dal Bodoni di Parma nel 1786, la seconda nel 1787: il Monti, che non conosceva di persona il celebre stampatore, gli scriveva il 3 giugno 1786 pregandolo di dar mano alla stampa della sua tragedia « della quale non farò tirare — scriveva — che cinquecento esemplari, e di questi una decina in carta finissima ». Il Monti ne fu contentissimo: un anno dopo, il 26 agosto 1787 così da Cesena scriveva al Bodoni: « La stampa dell'*Aristodemo* è così bella, così magnifica che io non trovo espressioni per significargliene tutta la mia soddisfazione ».

L'*Aristodemo* era stato rappresentato in Parma nell'autunno del 1786 con l'artista Cesira Gardosi, e quindi il 16 gennaio 1787 al Valle di Roma con Petronio Zaccarini « incomparabile comico, che gli stessi francesi paragonano e molti antepongono ai più famosi della loro nazione ». La prima edizione in 4° grande, di contro al frontespizio ha un rame, disegnato dal Mazzoneschi, inciso da Bertozza, raffigurante Aristodemo in atto di trafiggersi e Argia che esce dalla tomba. Nel mezzo del frontespizio altro rame rappresentante due maschere tragiche.

FIG. 21. CARICATURA DELL'OMERO DEL CESAROTTI.

La 2ª edizione non reca l'illustrazione, è in 8°, mentre la 1° era in-4°, e come questa reca la dedica « A Sua Eccellenza – la Signora Principessa – Donna Costanza Braschi – Onesti – nata Falconieri – Nipote di N. S. – Pio Sesto ».

Il papa stesso a cui il Monti aveva inviato in omaggio la prima edizione alla fine di settembre 1786, si compiaceva col Monti e gli scriveva a Cesena: « Abbiamo poi trovata la edizione veramente sorprendente, che invita a leggersi per forza, e non sappiamo se sia possibile farla più bella e più grandiosa ».

Anche il Tiraboschi scriveva al Monti: « L'*Aristodemo* farà epoca gloriosa ugualmente e nella

Digitized by Google

storia del Teatro italiano e nella storia dell'Italiana tipografia ».

Rara è l'edizione della Bassvilliana stampata a Mantova senza note tipografiche nel 1798, in-24°, di pagg. 214 « La morte di Ugo Bass-ville seguita in Roma il 14 gennaio 1793, canti quattro di Vincenzo Monti, con note, preceduti da un correttivo e da un'emenda ». Il correttivo è la *Superstizione*, l'emenda *Il Pericolo* e *il Fanatismo*. Segue una appendice del Ranza col titolo *Il Camaleonte* (fig. 20). Chi abbia curata questa edizione non è ben noto: certo qualcuno degli avversari del Monti, e noi pensiamo che, senza essere molto lontani dal vero, possa essere il vercellese Ranza.

UNA CARICATURA DI OMERO.

Vogliamo chiudere la nostra ormai lunga rassegna iconografica ricordando una rara stampa riproducente una curiosa satira contro la versione dell'*Iliade* del Cesarotti.

Il Cesarotti nel 1783 incominciò la versione dell'*Iliade*, o meglio la *rifusione*, mutandone anche il titolo in quello di *Morte di Ettore*. Il Monti che si trovò nel giugno del 1790 a Roma, in casa di D. Fabrizio Ruffo, tesoriere dello Stato Pontificio, in una riunione di letterati ed artisti, a proposito della versione dell'*Iliade* del Cesarotti ebbe a dire come il traduttore « rimodellando secondo il gusto del secolo corrente il venerabile Omero di trenta secoli prima, aveva ricavato una figura nè antica nè moderna, non greca e non italiana, non dignitosa nè burlesca, un vecchio insomma con velleità di cicisbeo ». Le parole del Monti vennero raccolte da un incisore che con ogni probabilità era presente a quella riunione, che ne stese una figura a soli contorni in cui si vede la testa di Omero posata su la persona di un cicisbeo francese. Secondo il Del Pinto questo disegno si deve a Tomaso Peroli, che aveva inciso i disegni del Flaxmann che traevano argomento dai poemi d'Omero (fig. 21).

Alfonsine che si appresta a celebrare degnamente il primo centenario della morte della sua gloria maggiore accolga di buon grado questo primo saggio di iconografia montiana.

GUIDO BUSTICO.

VEDUTA DI FUSIGNANO AL TEMPO DI VINCENZO MONTI. (DA UNA STAMPA).

Digitized by Google

LA MOSTRA STORICA SABAUDA ALLA ESPOSIZIONE DI TORINO

NELLE sale regali del Castello del Valentino che si specchia nel Po, di fronte alla dolce collina torinese dominata dal Colle della Maddalena dove aleggia lo spirito dei Caduti della grande guerra e donde il faro gigantesco della Vittoria illumina tutto all'intorno la terra che li ha cresciuti, ha sede la Mostra ideata a glorificazione della Casa Sabauda.

E non poteva avere sede più degna, là dove il fascino che emana dall'incanto del paesaggio e dalla magnificenza dell'arte si innesta mirabilmente alla suggestione dei ricordi storici sabaudi.

Il Castello del Valentino, prezioso edificio del XVII secolo, uno dei più belli artisticamente del Piemonte con carattere spiccato dello stile italiano del seicento, è dovuto a Madama Reale Cristina di Francia, moglie di Vittorio Amedeo I, che ne fece iniziare la costruzione nel 1633 demolendo e in parte usufruendo l'antico castello omonimo che Emanuele Filiberto aveva acquistato nel 1564 dal presidente Renato Birago e Carlo Emanuele I aveva poi donato alla nuora (1). Nei lavori aveva avuto parte importante il celebre architetto Amedeo di Castellamonte mentre il letterato conte Filippo d'Agliè, il noto favorito della duchessa, aveva imaginato le imprese che vi sono dipinte e i motti che le accompagnano. Non appena ultimato, nel 1638, vi aveva preso dimora la Corte che vi rimase sino a quando si recò ad abitare il palazzo di S. Giovanni, preesistente all'attuale Palazzo Reale, meno appartato dalla città. Durante il periodo di splendore ducale il Castello del Valentino vide svolgersi nel suo interno tornei, caroselli, giostre e pubbliche feste. Conobbe poi l'abbandono e la deturpazione

(1) L'appellativo di Valentino dal nome di Valentina Balbiano moglie di Renato Birago da Ottobiano (1506-1583), ovvero, come altri vogliono, dal nome della località così conosciuta sin dai più antichi tempi.

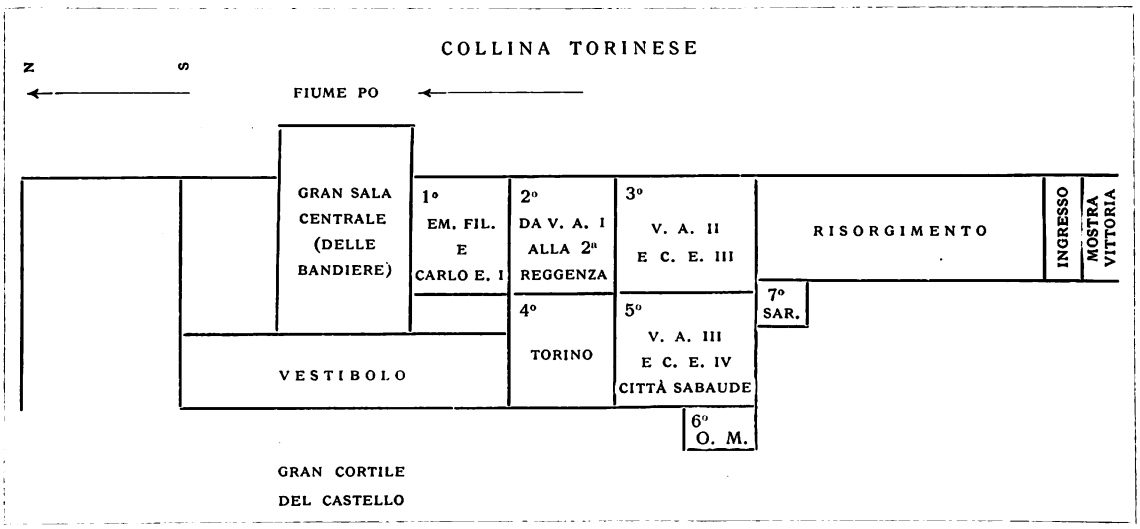
TORINO — L'INGRESSO ALLA MOSTRA STORICA SABAUDA ED ALLA MOSTRA DELLA VITTORIA.

Digitized by Google

della occupazione francese ed altri scempii (1) finchè dopo il 1860 fu adibito all'attuale uso di scuola d'applicazione degli ingegneri. Ivi era stata tenuta la conferenza per la sospensione d'armi tra Francia e Spagna (1642) e conchiuso il trattato per lo sgombro di Torino dai Francesi (1645).

La grandiosità di concetto cui si era ispirata l'architettura della costruzione si manifesta anche all'interno dell'appartamento reale; una ricca decorazione a stucchi dorati in stile barocco, opera in gran parte di Alessandro Casella celebrato stuccatore del tempo, ne orna con gusto variatissimo le porte, i fregi e le volte. Tali stucchi, quantunque segnino la decadenza dell'arte perchè in talune parti massicci e pesanti, seconda metà del secolo scorso, si presentano oggi perfettamente conservati e soltanto si è provveduto alla rinnovazione dei parati, sostituiti con ricchi damaschi e broccati di colore intonato all'ambiente e di squisita fattura che nulla ha da invidiare a quella degli antichi, omaggio dei setaioli del Piemonte al Principe che primo vi introdusse la tessitura della seta.

La mostra, come è stata ordinata, non vuol essere e non è una fredda e muta esposizione di iconografie e di cimelii disposti più o meno in ordine cronologico. Si è cercato invece di dare calore e anima a quanto vi figura, di far rivivere la vita e l'ambiente del tempo, di modo che parli alla mente ed al cuore; tutti i cimelii sono originali; ogni oggetto ha una storia. Perciò,



PIANTA DELLA MOSTRA SABAUDA NEL CASTELLO DEL VALENTINO.

pure conservano nei grandiosi scomparti un valore artistico ed uno slancio di fantasia non comuni.

Ricchi affreschi su fondo d'oro, ricordanti la scuola fiamminga, completano l'eleganza delle volte e dei fregi (2).

La mostra occupa le cinque sale della parte meridionale del castello attigue alla gran sala centrale ed il primo grande locale dell'ala sud, posteriormente aggiunta, oltre a due altri piccoli.

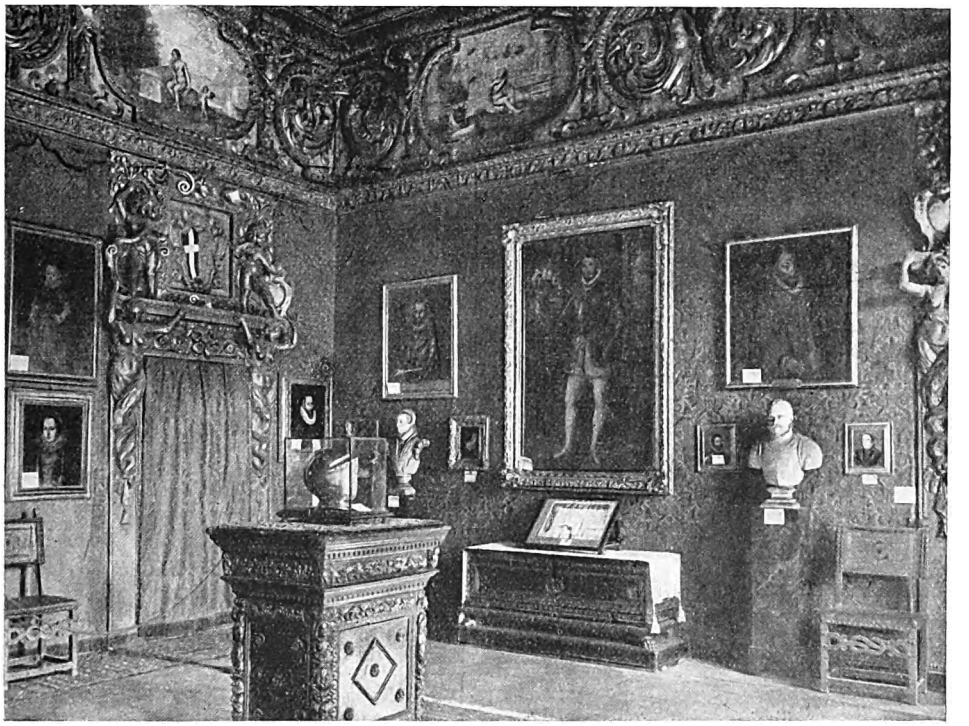
Le grandiose decorazioni dei soffitti e delle porte e gli affreschi, restaurati quasi tutti nella oltre ai ritratti dei principali personaggi sabaudi nelle diverse età e nei momenti più caratteristici della vita e dei loro più eminenti collaboratori, ritratti dipinti ad olio, quasi tutti sincroni, taluni costituenti pregevoli opere d'arte in gran parte sconosciute perchè provenienti da raccolte private, vi figurano importanti autografi, preziosi documenti e cimelii riflettenti gli eventi più notevoli, ricordi personali, libri, bandiere, armi, curiosità; tutto ciò opportunamente completato da mobili, soprammobili, tappeti, in guisa da riprodurre in modo sobrio ed austero le caratteristiche delle varie epoche.

La sala immediatamente attigua alla gran sala centrale, — conosciuta sotto il nome di stanza verde — in cui pitture mitologiche adornano il fregio ed i quattro scomparti della volta, opera di Andrea Casella, mentre la medaglia del centro

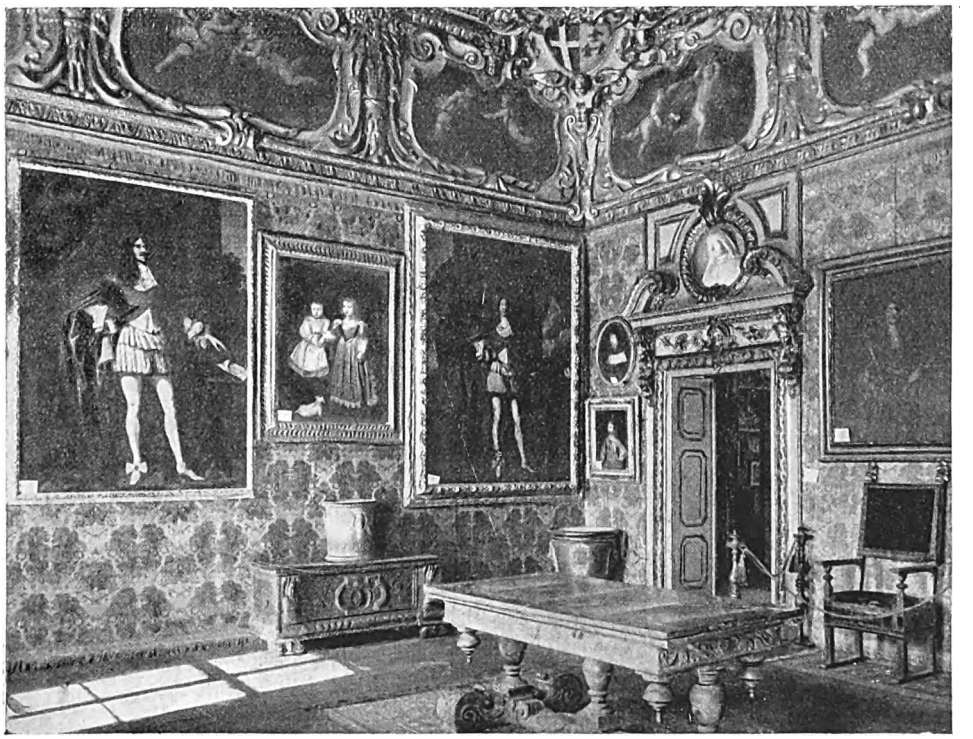
(1) Nel 1801 (decreto del 28 dicembre), essendo governatore del Piemonte il gen. Jourdan, lo stupido furore repubblicano, auspici i tre Carli (Bossi, Botta, Giulio) convertì il castello in scuola veterinaria apponendovi una lapide con ampollosa epigrafe che fu poi tolta nel 1804 dal governatore Menou.

(2) Vedi *Il Real Castello del Valentino*, monografia storica di Giovanni Vico, 1858. *Studi ed affreschi del Real Castello del Valentino*, di Riccardo Brayda, Torino, A. Charvet-Grassi.

Digitized by Google



MOSTRA STORICA SABAUDA — I^a SALA DEDICATA A EMANUELE FILIBERTO.



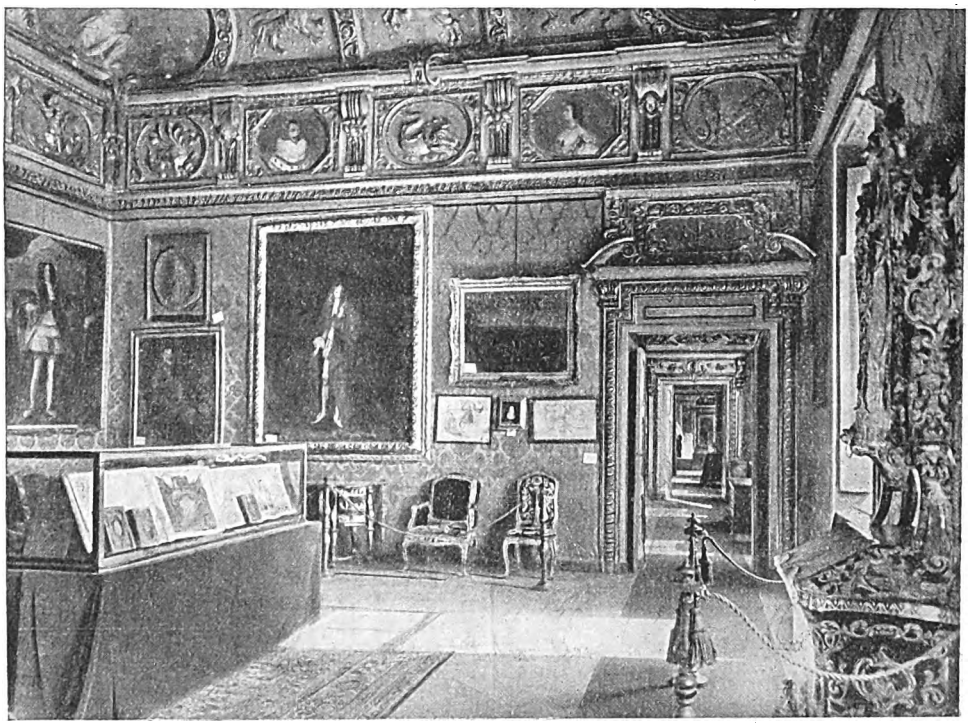
II^a SALA DEDICATA A VITTORIO AMEDEO I E CARLO EMANUELE II. (CAMERA DELLA FAMA).

Digitized by Google

è dipinta da Isidoro Bianco — è dedicata ad Emanuele Filiberto ed a Carlo Emanuele I.

Il periodo di Emanuele Filiberto (1528-80), il grande restauratore della monarchia sabauda, di cui non si sa se più ammirare le virtù guerriere o le civili animatrici delle opere di pace, è illustrato da parecchi busti e ritratti del Duca, fra cui quello in veste di cardinalino come comportava la carriera ecclesiastica cui era avviato prima della morte del fratello primogenito (1533); la fotografia di un acquerello esistente nella Biblioteca Nazionale di Torino che vuolsi sia la riproduzione della imagine del vincitore di San Quintino tratta da un quadro del Tiziano distrutto nell'incendio del palazzo reale del 1659; particolarmente notevoli poi due ad olio di ignoti autori, l'uno su tela di proprietà del principe Giberto Borromeo, l'altro piccolo su rame del marchese Pallavicino-Mosso. Accanto ai ritratti di Emanuele Filiberto quelli dei genitori: l'infelice Carlo II (1486-1553) e Beatrice di Portogallo (1504-1538); della moglie, amorosa e fida consigliera, Margherita di Francia (1523-74), donna di cuore e di mente eccezionali, battezzata dal Brantôme *la bontà del mondo*; dei figli Carlo Emanuele I e Maria sposa a Filippo d'Este, la sola legittimata dei cinque figli naturali (1). Fra i diversi ritratti di Margherita e di Carlo Emanuele I spiccano due piccoli su rame analoghi a quello di Emanuele Filiberto e dello stesso proprietario. Inoltre i ritratti dei principali collaboratori: Amedeo Valperga di Masino luogotenente generale del Piemonte, Renato di Challant, ultimo maresciallo di Savoia, governatore generale della Valle d'Aosta, colla moglie Mencia di Portogallo.

Colla iconografia si alternano ricordi degli avvenimenti principali: la battaglia di S. Quintino in cui la Casa di Savoia ha giocati i suoi destini è illustrata da una stampa sincrona (1557) della località cogli accampamenti delle truppe (2) e da un volume riproducente a colori, guidoni, stendardi, bandiere presevi da Emanuele Filiberto.



IIIª SALA DEDICATA A VITTORIO AMEDEO II. (CAMERA DELLO ZODIACO).

(1) Circa la iconografia sincrona di Emanuele Filiberto e della sua famiglia vedasi il pregevole scritto del Prof. EGIDI, *I ritratti del vincitore di S. Quintino*, nella « Illustrazione del Popolo » (N. 21 del 20 maggio c. a.); non vi si fa cenno però di altri quattro ritratti che figurano nella Mostra Sabauda e cioè la miniatura contenuta nel volume per il giuramento di fedeltà; quello riprodotto nel libro del Tonso (1596) e gli altri due di proprietà Borromeo e Pallavicino-Mosso, nonchè di quello contenuto nel libro del Pingon (1577).

(2) Porta per titolo, *S. Quintino - Gallorum strages - die X Augusti - Expugnatio urbis - die XVIII eiusdem - MDLVII.*

Digitized by Google

Il trattato di Cateau-Cambrésis è ricordato dai capitoli di pace originali tra Enrico II ed Emanuele Filiberto (1° aprile 1559).

Della battaglia di Lepanto (9 ottobre 1571), che segnò la definitiva vittoria della cristianità contro il Turco, vi sono alcune stampe e la relazione originale di Andrea Provana di Leynì, comandante delle galee Sabaude.

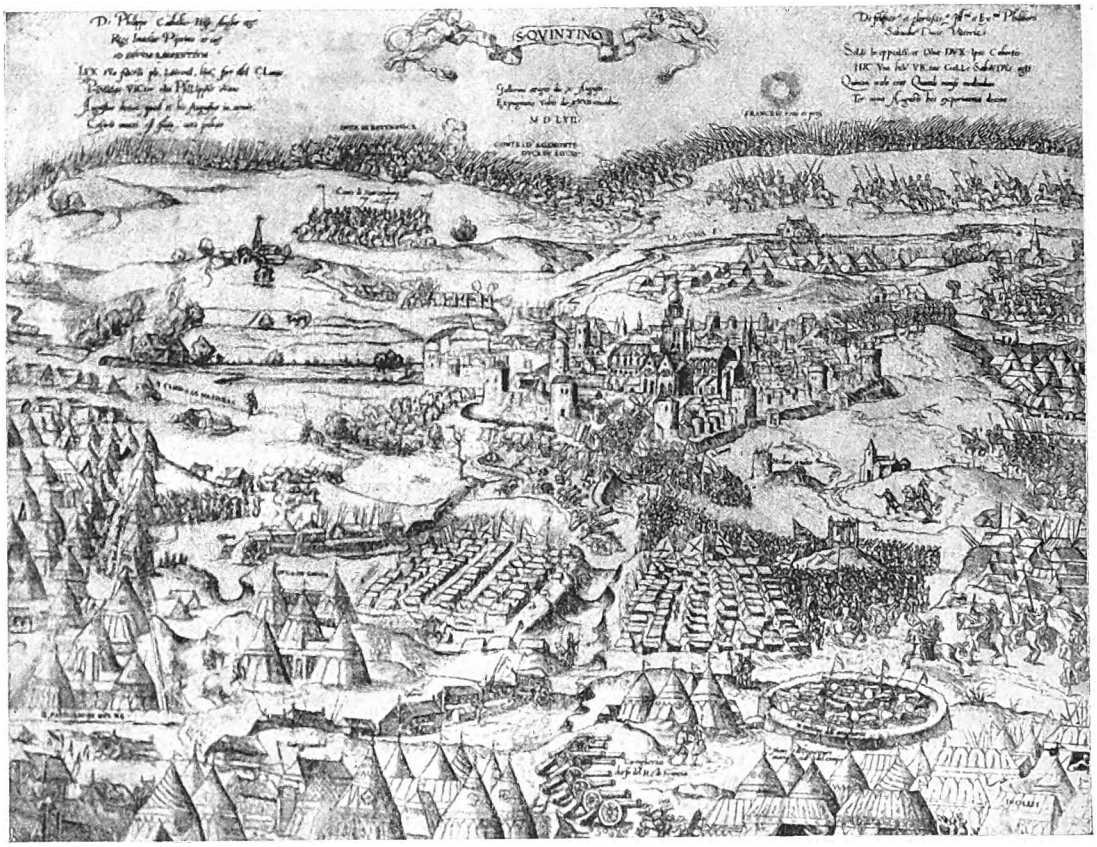
Fra i cimelii si leggono con curiosità ed interesse autografi tutti di pugno ed altri solo firmati, privati e ufficiali, di Carlo II e della moglie Beatrice, di Emanuele Filiberto e di Margherita di Francia; particolarmente interessanti un diploma su pergamena miniata con cui il Doge di Venezia Luigi Mocenigo concede ad Emanuele Filiberto ed ai suoi successori il titolo di patrizio veneto (1574) ed un volume con miniature e ritratto pure miniato di Emanuele Filiberto per i giuramenti di fedeltà dei nobili e vassalli.

EMANUELE FILIBERTO. ACQUERELLO CHE SI RITIENE DESUNTO DAL RITRATTO DI TIZIANO ANDATO DISTRUTTO. (TORINO, BIBLIOTECA NAZIONALE). (Fot A. Pedrini).

E poi libri, taluni preziosi con legature costituenti vere opere d'arte e ricchi stemmi sabaudi, appartenuti a Emanuele Filiberto (col motto *FERT*); a Margherita di Francia, ben nota per la vasta cultura umanistica (tra cui le *odi* di

Digitized by Google

Orazio) ; a Carlo Emanuele I ed alla moglie Caterina d'Austria ; a Vittorio Amedeo I ed alla moglie Cristina di Francia (tra cui notevoli : *Tractatus moralis erudiendo Principi accomodatum*, dedicato a Filiberto di Savoia, figlio di Amedeo IX il Beato ed un altro di grande interesse poichè unico forse stampato all'Università, 1517 : *Officium beatae Mariae virginis cum multis laudibus*): a Carlo Emanuele II ; a Carlo Emanuele III. Inoltre il libro oggi assai raro del Tonso stampato



PIANO DELLA BATTAGLIA DI S. QUINTINO. (STAMPA DEL TEMPO, DI PROPRIETÀ DI S. A. R. IL DUCA D'AOSTA).

a Torino nel 1596 : *De vita Emanuelis Philiberti* col ritratto del Duca ed i motti a lui cari : *Tecum discordia concors; Spoliatis arma supersunt; Infestus infestis; Instar omnium; Reconduntur non retonduntur.*

Da ultimo, prezioso cimelio, uno degli elmi di Emanuele Filiberto conservato attualmente a Madrid presso il Duca d'Alba (quello che portava alla battaglia di S. Quintino trovasi invece presso la R. Armeria di Torino).

Il cinquantennio di regno di Carlo Emanuele I il grande (1542-1630), Principe dai vasti ed arditi disegni, ambizioso, irrequieto, valoroso guerriero, amante delle lettere e delle arti, che aveva cercato di scuotere l'Italia dal giogo spagnuolo e di nazionalizzare lo Stato, è ricordato da parecchi busti e ritratti del Duca, di cui, oltre quello già citato, due grandi artisticamente pregevoli e dai ritratti della moglie l'infanta Caterina di Spagna (1561-1597) e dei loro figli. Fra questi ultimi si notano quello di Emanuele Filiberto (1588-1624) generale del mare del Re di Spagna e vicerè di Sicilia, che rifiuta la corona reale dell'isola offertagli dai baroni, e quelli delle due monache Maria (1594-1656) e Francesca Caterina (1595-1641), terziarie dell'Ordine di S. Francesco. La mente si riporta a quel periodo di guerre continue alternate con gli splendori della corte e con le dispute letterarie, quando da ogni parte d'Italia convenivano alla corte di Savoia letterati e poeti, G. B. Marino, Gabriello Chiabrera, Alessandro Tassoni, Fulvio Testi che indirizzava al

Digitized by Google

EMANUELE FILIBERTO DI SAVOIA.
(PROPRIETÀ DEL MARCHESE PALLAVICINO-MOSSO).

MARGHERITA DI VALOIS.
(PROPRIETÀ DEL MARCHESE PALLAVICINO-MOSSO).

duca il noto sonetto, Gaspare Murtola che gli dedicava il poema « *Creazione del mondo* » con secentesca enfasi:

O Tu, sol de' guerrieri, occhio del mondo,
Re cui fan l'Alpi alta corona intorno,

il Tasso che vuolsi attingesse dalle delizie del Regio Parco l'ispirazione per la descrizione dei giardini d'Armida.

Parecchi autografi di Carlo Emanuele sono qui raccolti, riferentisi specialmente alla sua attività letteraria e fra altri la minuta del famoso sonetto di risposta al Marino, in cui però solo l'ultima terzina è rifatta di pugno del Duca; nonchè due schizzi a penna interamente di sua mano.

Sono poi ammirati nella sala, oltre alcuni pregevoli mobili antichi fra cui quattro grandi sedie di cuoio di Cordova provenienti dai Challant, una spingarda a cavalletto a retrocarica a miccia con canna a due ordini quadra e tonda, del secolo XVI (che precede di quasi tre secoli la definitiva adozione delle armi a retrocarica) ed una fedele ricostruzione in legno a piccola scala del Castello di Chambéry nel 1528.

***

La sala che segue presenta un ricco originale soffitto nel cui centro è raffigurata la *Fama*, dipinta nel 1858 in sostituzione dell'antico affresco che simboleggiava Adamo ed Eva.

CARLO EMANUELE I.
(PROPRIETÀ DI S. A. R. IL PRINCIPE UMBERTO).

Digitized by Google

VITTORIO AMEDEO I.
(PROPRIETÀ DEL CONTE GIRIODI).

Ivi è raccolto il periodo di vita Sabauda che corre da Vittorio Amedeo I (1587-1637) a Carlo Emanuele II (1634-1675) con le due reggenze della prima Madama Reale, Cristina di Francia (1606-63) e della seconda, Giovanna Battista di Savoia-Nemours (1644-1724).

Vi si notano parecchi ritratti dei Duchi e delle Madame Reali, dei due cognati di Maria Cristina, principe Maurizio (1593-1657), nel quale la porpora cardinalizia mal s'attaglia all'aspetto e portamento militare e Tomaso principe di Carignano (1596-1656) valoroso capitano in Fiandra e poi nelle guerre del Piemonte, capostipite del ramo attualmente regnante, coi due figli, nati da Maria figlia di Carlo Condé erede di Soissons, superbamente effigiati su tela di ignoto autore: Emanuele Filiberto (1628-1709) da cui proseguì la discendenza diretta ed Eugenio Maurizio conte di Soissons (1635-73), dal cui matrimonio con Olimpia Mancini nipote del Cardinal Mazzarino ebbe vita il celebre principe Eugenio, ramo quest'ultimo estintosi poi.

Il giovinetto principe ereditario Francesco Giacinto, esile creatura destinata a morte prematura (1632-638), compare insieme alla sorella Ludovica in un pregevole dipinto attribuito al pittore genovese Carbone allievo del Van Dyk.

Si affaccia il ricordo di quel triste periodo funestato dai continui tentativi di prepotente ingerenza nel Piemonte per parte della Francia la quale riesce ad avere libero il piede al di qua delle Alpi, mediante l'occupazione di Pinerolo e delle sue valli, col trattato di Cherasco (1631) sottoscritto, allo scopo di troncare la guerra del Monferrato e salvare lo stato, dal mite Vittorio Amedeo I che sconta gli errori e le ambizioni del Padre.

E poi, alla morte di Vittorio Amedeo I, l'opera nefasta di Richelieu ai danni della Monarchia Sabauda e gli orrori della guerra civile tra i fautori della bella e spiritosa sorella di Luigi XIII, i *madamisti*, aiutati dalla Francia, ed i *principisti*, seguaci dei principi cognati tenuti lontani dalla tutela per opposizione della Reggente e della Francia, aiutati dalla Spagna.

MARIA CRISTINA DI FRANCIA.
(PROPRIETÀ DELL'ING. MIDANA).

Digitized by Google

In seguito lo strano, triplice, concentrico assedio di Torino (1640) e finalmente l'accordo tra i cognati (9 giugno 1642) suggellato dal matrimonio del Principe Maurizio con Ludovica primogenita di Vittorio Amedeo I e lo sgombro del Piemonte da parte dei Francesi (trattato del Valentino del 3 aprile 1645).

mente a morte lasciando le angustie di una nuova reggenza, e quello durato nove anni della reggenza stessa tenuta dalla ambiziosa duchessa Madre, periodi privi entrambi di eventi di particolare importanza, sono ricordati coi ritratti dei due principali protagonisti e della prima moglie del Duca, Francesca d'Orléans (1648-64) per la rara

EUGENIO DI SAVOIA. (PROPRIETÀ DEL MARCHESE DI BAGNASCO).

(Il quadro porta impressa in basso tale indicazione del personaggio che rappresenta. Ma sono sorti forti dubbi in proposito e dai confronti con altri ritratti si è venuti nella convinzione trattarsi invece del principe Emanuele Filiberto detto il Sordomuto, primogenito di Tomaso principe di Carignano).

Fra gli armeggii diplomatici e gli orrori della guerra civile si manifestano però egualmente, anzi con eccessiva prodigalità, la munificenza della Reggente per le arti e per gli artisti e la magnificenza della corte (1).

Il periodo di Carlo Emanuele II (1634-75), alieno dalle armi e dalle avventure e venuto precoce-

bontà e bellezza detta *colombina d'amore*, morta consunta sedicenne dopo un anno di matrimonio.

L'intero periodo illustrato in questa sala è pure ricordato da parecchi autografi particolarmente delle due Madame Reali e dei Principi Maurizio e Tomaso; notevole una lettera di Vittorio Amedeo I fanciullo alla madre.

***

La sala immediatamente a sud, nota sotto il nome dello *Zodiaco* per le costellazioni in stucco

(1) Sono di quell'epoca il Castello del Valentino, il Palazzo Ducale di S. Giovanni, il Castello della Venaria, il Castello della Piazza Ducale (l'attuale Palazzo Madama).

Digitized by Google

rappresentate nella volta ricchissima di spartiti decorativi, è dominata dalla figura austera e sdegnosa del primo Re, Vittorio Amedeo II (1666-1732), riprodotta in varie guise e in diverse età fra cui spicca un ritratto ad olio nella parte superiore di una grande ed artistica specchiera. La mente si riporta ai fortunosi eventi che caratterizzano il lungo regno di quel grande Principe, il più grande forse dei Sabaudi, certamente il più completo, capitano ed amministratore insigne che ritemprò fortemente il carattere dei sudditi,

IL PRINCIPE FRANCESCO GIACINTO E LA SORELLA LUDOVICA. (QUADRO ATTRIBUITO AL CARBONE ALLIEVO DI VAN DYCK). (PROPRIETÀ SIG. GALLO).

emancipò la monarchia dallo straniero e la rese indipendente e preponderante in Italia. Accanto a lui le imagini della moglie, la dolce e modesta Anna di Francia (1669-1728) e delle figlie Maria Adelaide duchessa di Borgogna e Maria Ludovica Gabriella sposata per ragioni di stato a Filippo V Re di Spagna e quella di un altro grande Sabaudo, insigne capitano, il Principe Eugenio (1663-1736) il cui nome è indissolubilmente legato a quello di Vittorio Amedeo II per la grande vittoria di Torino (7 sett. 1706), illuminata dall'eroismo di Pietro Micca. La battaglia di Torino è illustrata da un quadro ad olio, da interessanti stampe dell'epoca e dalla relazione originale dell'assedio e della difesa che culminarono nella battaglia stessa.

Di quel periodo vi è pure, a conferma della scienza militare di Vittorio Amedeo II, una sua memoria autografa per il comando della cavalleria oltre ad un curioso salvacondotto rilasciato durante l'assedio di Torino in lingua tedesca intestato: « Wir Victor Amedeus Herzog zu Savoyen ».

I felici risultati di quella guerra sono documentati dal testo originale del trattato di Utrecht (1713) che assegnava a Vittorio Amedeo II la Sicilia ed il titolo Regio ma sopratutto escludeva definitivamente dall'Italia i Francesi.

Fra i collaboratori del primo Re emerge la figura del Ministro Carlo Ferrero d'Ormea, poi gran cancelliere di Carlo Emanuele III, effigiato in un bel ritratto ad olio attribuito ad uno dei Van Loo ed il cui ricordo è legato a quello dell'abdicazione di Vittorio Amedeo II, al suo sogno d'amore colla contessa Anna di Cumiana (1678-1769) vedova di Ignazio Novarina di S. Sebastiano, la famosa marchesa di Spigno, al tentativo di riacquisto del trono nella tragica notte del 3 settembre 1731, al suo arresto imposto al figlio dallo stesso d'Ormea ed alla successiva prigionia nel castello di Rivoli.

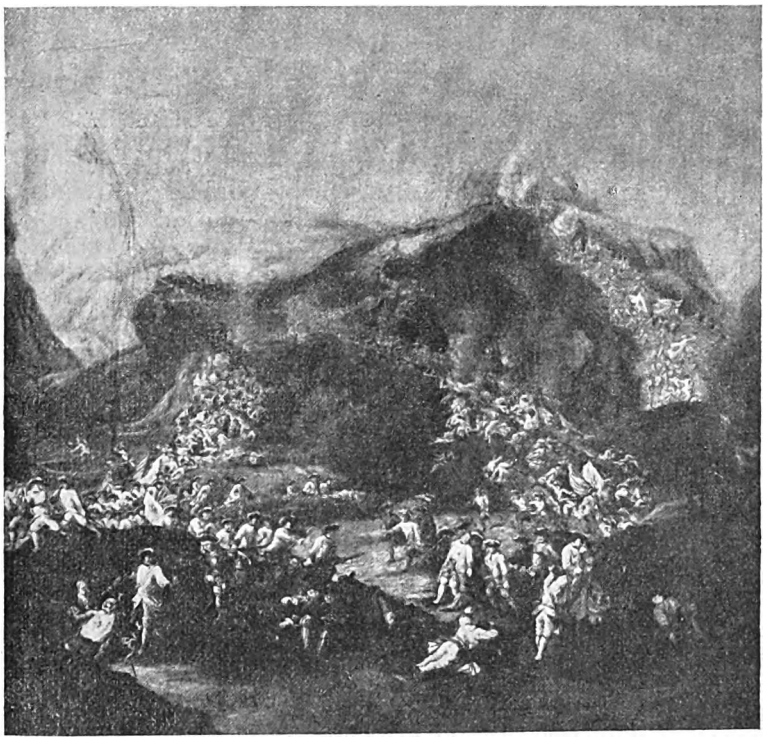
Carlo Emanuele III (1701-1773), anch'egli prode guerriero e saggio amministratore che sebbene inferiore al Padre seppe tenere alto il prestigio del Piemonte, appare effigiato in questa sala accanto ai ritratti delle tre mogli: Cristina Luigia di Baviera (1704-23), Polissena d'Assia Rhinfels (1706-35) e Teresa Elisabetta di Lorena (1711-41) e in un curioso quadro nel quale, con discutibile gusto, sono raggruppate col Re le tre mogli successive ed i rispettivi figli, dei quali soltanto Vittorio Amedeo III ed il principe Benedetto Maurizio (1741-1808) raggiunsero la maturità.

Gli eventi principali del suo regno, eventi di guerra in cui fu quasi costantemente coinvolto, sono rappresentati dalle due grandi vittorie di Guastalla (9 settembre 1734, nella guerra di successione di Polonia, in unione alla Francia, terminata colla pace di Vienna, 1738) e dell'Assietta (19 luglio 1747, nella guerra di successione d'Austria in cui fu alleato con Maria Teresa contro i Francesi, troncata colla pace di Aquisgrana, 1748). La battaglia dell'Assietta è ricordata da una bella incisione dovuta al pittore fiammingo Giacinto Lo Pegna che vi fu presente, da un dipinto ad olio e dal ritratto del vincitore, conte G. Battista Cacherano di Bricherasio comandante dell'esercito sabaudo. Poco lontano sovra una *console* ad angolo, intonata allo stile del tempo, si scorge un busto in cotto del conte Paolo Novarina di S. Sebastiano, figlio della seconda moglie di Vittorio Amedeo II, che ebbe parte preponderante nella vittoria dell'Assietta, a riguardo del

Digitized by Google

quale soltanto in questi ultimi tempi è stata sfatata la leggenda dell'ingratitudine e dell'abbandono che avrebbe subìto per parte del suo Re e che lo avrebbero perseguitato anche oltre la tomba (1).

Si ammirano ancora in questa sala due notevoli bassorilievi, l'uno in legno coll'effigie di Luigi XIV e l'altro in bronzo dorato e fondo a lapislazzoli raffigurante l' « Immacolata » e, fra i mobili, due preziosi stile Luigi XIV e cioè un cassettone-scrittoio con intarsi di madreperla e cifre V. A. con corona e scudo ed un cassettone con alzata



LA BATTAGLIA DELL'ASSIETTA. (PROPRIETÀ DEL MARCHESE DI BAGNASCO).

intarsiato d'avorio e tartaruga colla scritta: « Petrus Piffetti fecit ed sculpsit, 1738 ».

Finalmente una importante raccolta di spartiti di balletti e di opere dei secoli XVI e XVII, originali ed inediti, illustrati e miniati, riccamente legati, documenti di grande valore per la storia della musica e della vita alla corte sabauda tratti da preziose raccolte possedute dalla Biblioteca Nazionale di Torino, fra i quali sono compresi:

La Zalizura, opera di Sigismondo d'India (direttore delle musiche di corte), parole del letterato conte Ludovico San Martino d'Agliè, rappresentata nel 1611 con partecipazione di Carlo Emanuele I (rivendica a Torino il vanto di aver data anch'essa il suo contributo nei primordi del melodramma, a malgrado della asserzione contraria del Solerti).

La Fenice rinnovata, balletto per il giorno natalizio di Madama Reale (10 febbraio 1644), rappresentato in Fossano l'ultimo giorno di carnevale di quell'anno.

L'educatione d'Achille e delle Nereidi, sue sorelle, nell'isola Doro, gran ballètto per le nozze della serenissima principessa Adelaide di Savoia (figlia di Vittorio Amedeo I) e del serenissimo principe Ferdinando Maria, primogenito dell'Altezza Elettorale di Baviera, ballato in Torino, 22 dicembre 1650 (nel « salone voltato » di Palazzo Madama).

Lisimaco, dramma per musica dato a Torino al teatro ducale per il carnevale del 1681. Nel prologo (ballo) partecipò il quindicenne duca Vittorio Amedeo II in costume di sole. (Vi è riprodotto il teatro del tempo coi nomi dei proprietarii dei palchi) (1).

(1) ALBERTI: *La battaglia dell'Assietta*, Torino, 1902.

(1) Alcuni di questi balletti ed opere sono state riprodotti coi costumi dell'epoca in questi giorni all'Accademia Filarmonica di Torino sotto il titolo, *Musica profana alla corte di Savoia nei secoli XVI e XVII*, per iniziativa ed a cura del Prof. Luigi Torri, benemerito direttore della Biblioteca Nazionale e musicista appassionato.

Digitized by Google

Finalmente: *L'Oriente guerriero e festeggiante*, carosello, festa a cavallo per il giorno natalizio di S. A. R. (Carlo Emanuele II), rappresentato il 20 giugno 1645 al castello del Valentino.

***

La sala attigua e ad ovest di quella della *Fama*, detta dei gigli perchè il fregio che ne adorna la volta rappresenta il trionfo del Giglio e dove morì adolescente nel 1638 il principe Francesco Giacinto, è dedicata a Torino sotto il dominio Sabaudo da Emanuele Filiberto in poi.

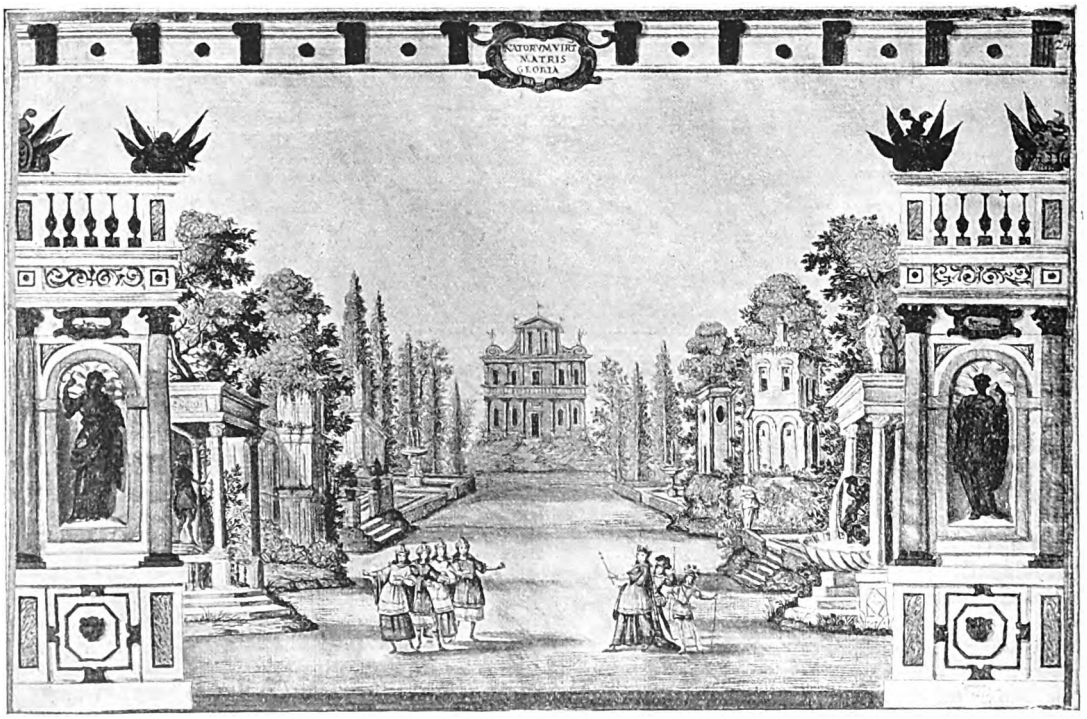
Campeggia su una parete la grande bandiera riccamente ornata donata al proprio contingente, che nella seconda metà del XVI secolo partecipò alla spedizione contro i Turchi, dalla città di Torino, il cui stemma è riprodotto ai quattro angoli. Sulla fede del Pastor tale bandiera avrebbe sventolato su una delle galee sabaude alla battaglia di Lepanto.

Numerosi documenti originali in pergamena ricordano i legami intellettuali ed economici di Torino con Emanuele Filiberto ed altri Sovrani, fra cui si trova il caratteristico giuramento di fedeltà a Emanuele Filiberto; i patti e le convenzioni fra Torino ed Emanuele Filiberto riguardanti l'università, il senato, le guardie, gli alloggiamenti, la moneta, ecc.; la conferma dei privilegi alla città di Torino per parte di Carlo Emanuele I; un decreto di Napoleone I per la costruzione del ponte in pietra sul Po.

La vita di Torino e la sua storia sono illustrate da numerose stampe e quadri riproducenti nelle diverse epoche: vedute varie della città e dei suoi maggiori monumenti; i principali eventi, compresi festeggiamenti, luminarie, archi di trionfo, ecc.; le piante successive a partire dal 1572 che ne segnano il progressivo meraviglioso sviluppo. Fra i quadri notevoli un dipinto ad olio rappresentante l'interno del teatro Regio nel secolo XVIII, parecchie luminose tempere del pittore luganese Bossoli, artisticamente pregevoli, riguardanti le più caratteristiche cerimonie svoltesi nella città durante il periodo del risorgimento (1859, 60 e 61) ed il ritratto di Maria Felicita, sorella di Vittorio Amedeo III, che ricorda la fondazione ad essa dovuta del convitto delle vedove e nubili (1786).

Nella storia architettonica di Torino trova degno posto il ritratto di Filippo Juvara, il grande architetto messinese, torinese di elezione, che chiamatovi da Vittorio Amedeo II come suo primo architetto, nei primi anni del secolo XVIII, ha informato della sua opera multiforme l'aspetto della città.

Finalmente le attestazioni di benemerenza e di gratitudine dell'Italia redenta alla città culla del risorgimento sono rappresentate da cinque



« L'EDUCAZIONE DI ACHILLE ».
ILLUSTRAZIONE PER IL GRAN BALLETTO ESEGUITO PER LE NOZZE DI ADELAIDE DI SAVOIA COL PRINCIPE FERDINANDO MARIA DI BAVIERA. (TORINO, BIBLIOTECA NAZIONALE).

Digitized by Google

medaglie d'oro offerte nel primo cinquantenario dello Statuto (1898) e dal grande cofano racchiudente la bandiera donata dalle città sorelle nel primo cinquantenario della proclamazione del regno (1911).

***

La sala a sud della precedente, detta del Valentino dal dipinto centrale della volta che rappresenta il castello dalla parte prospicente il fiume, ricca di stucchi e di pitture cui presiedette Isidoro Bianco, è dedicata al periodo degli ultimi due reali di Savoia prima dell'occupazione francese ed alle province e città del dominio Sabaudo.

Vi figurano i ritratti di Vittorio Amedeo III (1726-96), della moglie Maria Ferdinanda Vittoria di Borbone Infanta di Spagna (1729-85) e dei principi della loro famiglia tra cui il primogenito e successore Carlo Emanuele IV (1751-1819) marito della venerabile Maria Clotilde di Francia (1759-1802) sorella di Luigi XVI.

I tragici avvenimenti di quel periodo di storia, in cui nei quattro anni di guerra sulle Alpi dal 1792 al 1796 rifulse di purissima luce il valore indomito, sebbene non sempre fortunato, del soldato piemontese, sono ricordati oltre che dall'epico episodio di Cosseria (1796), gloria di Filippo del Carretto di Camerana, dagli importanti combattimenti dell'Authion (8-12 giugno 1793), che costituiscono colle battaglie di Torino, di Guastalla e dell'Assietta le quattro grandi memorande vittorie del vecchio esercito piemontese ed illustrano il nome di un generale sabaudo purtroppo dimenticato, il Revel, appartenente ad una progenie di soldati, di diplomatici, di uomini politici, tutti servitori fedeli e devoti della Patria e della Dinastia, progenie che ha dato all'Italia il vincitore sul mare della grande guerra, il grande Ammiraglio Duca Paolo Thaon di Revel.

Fra le province dello stato Sabaudo ha voluto essere largamente rappresentata la culla della Dinastia, la Savoia, la quale ha inviato fra altro due plastici della regione (di cui uno del XVI secolo) ed uno della città capoluogo, di cui esistono pure stampe in diverse epoche.

Cuneo, la costantissima, espone i documenti della sua nobiltà, della sua fedeltà, del suo valore. Il diploma originale di Emanuele Filiberto con cui concede speciali ricompense alla città fedelissima ed eroica (31 gennaio 1559); stampe e quadri relativi agli assedi gloriosamente e vittoriosamente sostenuti contro le truppe francesi nel 1557, nel 1691, nel 1744, alla battaglia della Madonna dell'Olmo (30 settembre 1744) ed alla cittadella fatta costruire da Emanuele Filiberto nel 1565 sotto la direzione di Francesco Paciotto. Accanto i ritratti dei capitani più insigni che la difesero, il saviglianese Francesco Bruno di Tornaforte (1729-1814) che si illustrerà anche nella difesa di Ceva del 1796 e il popolare barone Federico Leutrum (comandante nel 1744). Pinerolo ed Asti ricordano con documenti originali talune concessioni avute da Emanuele Filiberto fra cui l'elevazione della prima a città.

Finalmente fanno bella mostra di sè nella sala fra i cimelii militari la bandiera colonnella e quella di battaglione del primo reggimento di truppe

VITTORIO AMEDEO III.
(PROPR. DEL CONVITTO DELLE VEDOVE E NUBILI DI TORINO).

leggere dell'epoca di Vittorio Amedeo III, le quali parteciparono onorevolmente alle campagne del secolo XVIII.

***

La piccola sala attigua, riccamente decorata con motivi e con colori che ne ricordano lo scopo, è riservata all'Ordine Mauriziano che attinge la sua attuale costituzione da Emanuele Filiberto, il quale riunì in un solo i due ordini, militare di S. Maurizio e ospitaliero di S. Lazzaro.

Digitized by Google

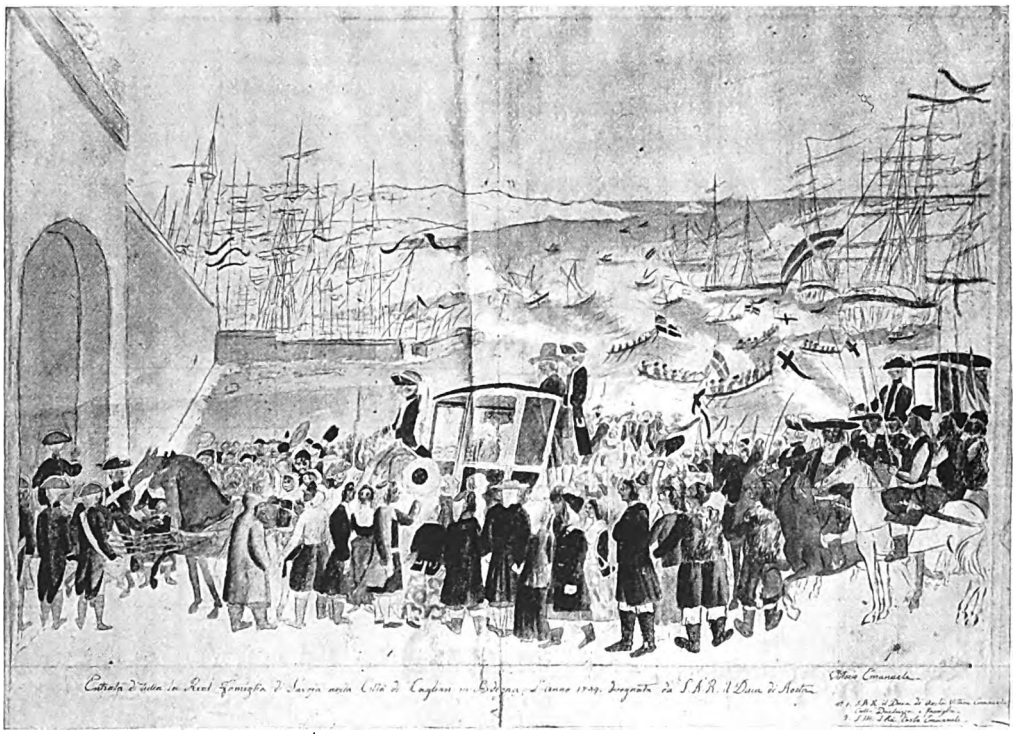
Vi sono esposti, fra altro, i documenti originali in pergamena delle successive disposizioni riflettenti l'ordine; due bolle con sigillo d'oro di Gregorio XIII (15 ottobre 1575) e di Benedetto XIV (23 agosto 1744) attinenti la sacra milizia; figurini delle uniformi dei decorati; stampe rappresentanti gli ospedali gestiti dall'ordine ed un acquerello riproducente la storica ed artistica abbazia di S. Antonio di Ranverso di sua proprietà. Infine tre ricchissimi manti in seta cremisi con berretto di velluto e penne di struzzo per i grandi dignitari.

***

Nella piccola galleria a vetri che unisce la sala del Valentino all'ala aggiunta del Castello, colla volta affrescata dagli stemmi delle principali città dell'isola, è contenuto quanto si riferisce più specialmente alla Sardegna sotto il dominio Sabaudo. Accanto ai ritratti dei Vicerè spicca quello del Ministro conte Bogino, il grande collaboratore anche nel governo della Sardegna di Carlo Emanuele III, il quale si occupò in modo affatto particolare dell'isola riformandone ogni ramo dell'amministrazione e fondandovi le due università di Cagliari e di Sassari.

Vi sono rappresentati pure con ritratti e con cimelii i maggiori benemeriti dell'isola, Alberto della Marmora che ne fu lo *scopritore agli Italiani* e ne compilò la carta che vi è esposta, Quintino Sella per la valorizzazione mineraria, Camillo Cavour per l'impulso dato al progresso agricolo.

Delle gesta militari più salienti dell'isola sono ricordate da un acquerello quella della difesa di Cagliari contro i Francesi nel 1793 e dal ritratto di Vittorio Porcile di S. Antioco, che ne fu comandante, l'episodio della vittoriosa difesa della Maddalena (22 febbraio 1793) contro i Gallo-Corsi, nelle cui file militava quale maggiore di artiglieria Napoleone Buonaparte. In questo episodio fu assegnata la prima medaglia d'oro al valor militare al nocchiere Millelire.



DISEGNO A PENNA DI S. A. R. IL DUCA D'AOSTA. (VITTORIO EMANUELE I).

Fra i numerosi documenti si notano quello con cui Vittorio Amedeo II accede al trattato di Londra che contempla la permuta della Sicilia colla Sardegna (1718) ed autografi della beata Maria Clotilde, moglie di Carlo Emanuele IV, di Carlo Alberto e di Maria Teresa.

Da ultimo molto interessante un disegno raffigurante l'entrata di Carlo Emanuele IV a Cagliari (1799) di mano del fratello Duca d'Aosta (Vittorio Emanuele I).

Digitized by Google

* * *

Dalla sala dello Zodiaco, severa, ricca di ornamentazioni, ori, stucchi ed affreschi, si passa nel grande locale dell'ala aggiunta, chiaro, luminoso, con doppio ordine di larghe finestre, con soffitto semplice, pareti ricoperte di un sobrio parato di tessuto rosso e fregi costituiti, anzichè da opere d'arte, da bandiere e ricordi, tutti cimelii.

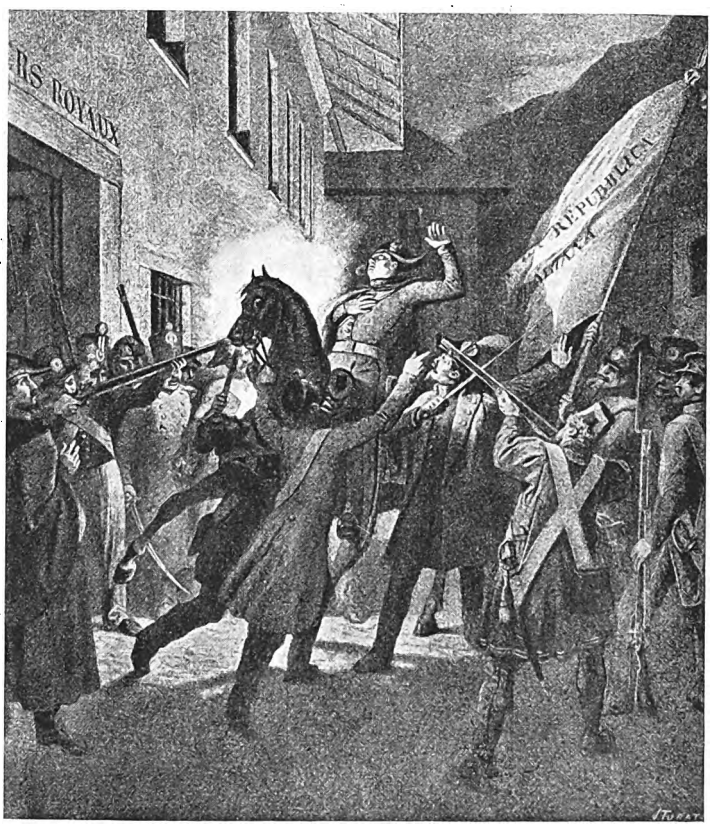
L'ambiente risponde pienamente al periodo storico che vi è ricordato, quello che corre dalla restaurazione al regno di Vittorio Emanuele II, il periodo del risorgimento che segna l'apoteosi della Casa Sabauda, il compimento della sua grande missione iniziata da Emanuele Filiberto.

Le bandiere sono quelle della fanteria dopo il 1814, prima riccamente ricamate coll'aquila sabauda, poi costituite dalla grande croce bianca in campo rosso e finalmente le tricolori, adottate nel 1848 da Carlo Alberto al passaggio del Ticino, che sventolarono in tutte le battaglie dell'indipendenza e quella della marina reale Sarda. I ricordi storici sono costituiti dagli scudi d'ordinanza in legno con stemma dei varii reggimenti di fanteria e dai fregi che ornavano le navi a vela della reale marina Sarda.

I regni di Vittorio Emanuele I (1759-1824), il sovrano assoluto della cieca restaurazione e di Carlo Felice (1765-1831), che subì a malincuore il peso del trono, sono ricordati dai loro ritratti e da quelli delle rispettive mogli, Maria Teresa d'Austria-Este (1773-1832) e Maria Cristina di Borbone di Napoli (1779-1849).

Pochi e di non grande importanza gli avvenimenti esterni se si eccettua la spedizione di Tripoli del 1825 riprodotta in una stampa dell'epoca. All'interno parecchie provvidenze essenzialmente di carattere militare tra cui due maggiormente importanti, l'istituzione del corpo dei Carabinieri Reali e della R. Accademia Militare in surrogazione del liceo napoleonico succeduto alla R. Accademia dei Nobili fondata nel 1677 dalla seconda Madama Reale, entrambe le istituzioni suffragate dai decreti originali in data 13 luglio 1814 e 2 novembre 1815.

I regni di Carlo Alberto (1798-1849) e di Vittorio Emanuele II (1820-78) sono glorificati da numerosi busti e ritratti dei due Sovrani in varie età ed in diverse guise e dai ritratti della madre di Carlo Alberto, Maria Albertina di Curlandia (1779-1851), delle rispettive mogli, Maria Teresa di Lorena Toscana (1801-55) e Maria Adelaide d'Austria (1822-55), dei discendenti immediati, Ferdinando duca di Genova, Umberto principe di Piemonte, Amedeo duca d'Aosta, Margherita la futura grande prima Regina d'Italia e del capo del ramo cadetto di Savoia-Carignano, principe Eugenio (1816-1888) nelle uniformi di comandante il reggimento Piemonte Reale (1844) e di ammiraglio (1860).



LA MORTE DELLA MEDAGLIA D'ORO CARABINIERE GIOVANNI BATTISTA SCAPACCINO. (DONO DI S. M. IL RE VITTORIO EMANUELE III AL MUSEO STORICO DELL'ARMA). (PINACOTECA DI SUPERGA).

La figura di Carlo Alberto, salito al trono animato da sviscerato amore per l'Italia e dal fermo proposito di redimerla dalla soggezione austriaca, figura complessa per tanto tempo sconosciuta, calunniata, vilipesa, e rivendicata solo in questi ultimi tempi, appare in tutta la sua grandezza.

Digitized by Google

VITTORIO EMANUELE II PRESENTA LE R. PATENTI DI FONDAZIONE DELL'ISTITUTO DELLE FIGLIE DEI MILITARI (1868). (PROPRIETÀ DELL'ISTITUTO DELLE FIGLIE DEI MILITARI).

Le numerose e infaticabili sue provvidenze in ogni campo, militare ed economico, lo Statuto, la prima guerra d'indipendenza, l'abdicazione, sono ricordate fra altro, col proclama con cui concede le riforme costituzionali e promette lo statuto (8 febbraio 1848), con quello del 29 marzo 1848 per la guerra contro l'Austria, col trattato di capitolazione per la resa della fortezza di Peschiera (30 maggio 1848), col quadro della battaglia della Bicocca, con autografi e stampe del tempo. E fra i cimelii, specialmente prezioso, la sciabola cinta a Novara che lo seguì poi nell'esilio di Oporto.

Intorno al Re i ritratti dei suoi maggiori collaboratori: Solaro della Margarita, Franzini, Borelli, Broglia di Casalborgone, Boncompagni, Gerbaix de Sonnaz.

Della prima giovinezza e degli studi dei due figli di Carlo Alberto sotto la guida di padre Isnardi si hanno parecchi ricordi, lettere di entrambi al precettore, compiti e saggi scolastici e, particolarmente curiosi, due simulacri di atti notarili del 1831, in perfetta regola — notaio Cesare di Saluzzo loro governatore — con cui assumono impegno di dedicarsi allo studio per 40 giorni; premio un libro.

Dei due vinse soltanto il duca di Genova, sin d'allora calmo e riflessivo, mentre il futuro Re

Digitized by Google

Galantuomo, irrequieto ed esuberante, si occupava degli studi « con somma noia ed indolenza ».

Di Vittorio Emanuele II parecchie lettere autografe di cui alcune al Cavour e al Gen. Dabormida e fra i documenti ufficiali l'originale del trattato di amicizia e di commercio tra Sardegna e Persia (27 aprile 1857) e la minuta del discorso all'apertura del parlamento subalpino (10 gennaio 1859) con le correzioni, in cui figura la celebre frase, il *grido di dolore*, della quale è stata riconosciuta la paternità a Napoleone III; il proclama per la guerra del 1860, ecc.

Documenti e cimelii preziosi relativi alle speciali istituzioni militari Sabaude: granatieri, carabinieri Reali, bersaglieri (1836), regia accademia militare — fra cui spiccano i dati relativi alla permanenza dei suoi due più illustri allievi, Camillo di Cavour e S. A. R. Emanuele Filiberto Duca d'Aosta — ed alla Regia Marina sono raggruppati lungo le pareti ed in apposite vetrine. Così pure delle numerose istituzioni civili figura con i documenti originali l'Istituto nazionale per le figlie dei militari creato nel 1868 da Vittorio Emanuele II fondendolo coll'antico Regio Ritiro per le figlie dei militari dovuto a Vittorio Amedeo III.

I grandiosi avvenimenti di quell'eccezionale periodo, la spedizione di Crimea, le campagne del '59, '60 e '61, le annessioni, la campagna del '66, sono illustrati da documenti, quadri, stampe, cimeli. A riguardo di quest'ultima campagna notevole, pure dal lato artistico, un quadro del Palizzi in cui è rappresentato il trasporto all'ambulanza del principe Amedeo ferito.

Anche qui il Re è circondato dai ritratti dei suoi collaboratori, primo e più grande di tutti Camillo Cavour, poi Massimo d'Azeglio, Sella, Torelli, Lanza, Rattazzi, Alfonso Lamarmora, G. Garibaldi ed altresì G. Mazzini che, sebbene per vie diverse, contribuì a creare la coscienza della Terza Italia, dell'unità, ed i cui errori furono largamente riscattati dalla purezza dell'ideale.

Da ultimo, simboli della fede religiosa e della pietà della Casa di Savoia, i ricchissimi manti e pianete offerte al santuario di Oropa e quelli donati nel 1847 da Maria Teresa alla città di Carmagnola.

***

Racchiusa fra la grande sala centrale del Castello, affrescata nelle pareti dalle antiche gesta sabaude e dominata dal busto del Re Vittorioso — dove attorno alla vittoria alata del Rubino fanno corona bandiere, stendardi e gagliardetti dei gloriosi riparti disciolti dopo la grande guerra — e la mostra della Vittoria che raccoglie ed illustra i recenti cimelii e ricordi di tutto l'esercito, la Mostra Sabauda ricongiunge idealmente ed in modo mirabile, attraverso quattro secoli di storia, S. Quintino a Vittorio Veneto, Emanuele Filiberto a Vittorio Emanuele III, il prologo all'epilogo della redenzione d'Italia.

GEN. CARLO DE ANTONIO.

NOTA. Le fotografie riprodotte sono in gran parte dovute alla gentile concessione della Casa Editrice Giovanni Chiantore successore Ermanno Loescher, assuntrice del catalogo ufficiale della Mostra.

IL PRINCIPE AMEDEO, FERITO A CUSTOZA (1866) È ACCOMPAGNATO ALL'AMBULANZA.
(QUADRO AD OLIO DEL PALIZZI — PROPRIETÀ DEL CAV. BASSO).

Digitized by Google

CRONACHE

CRONACHE MILANESI

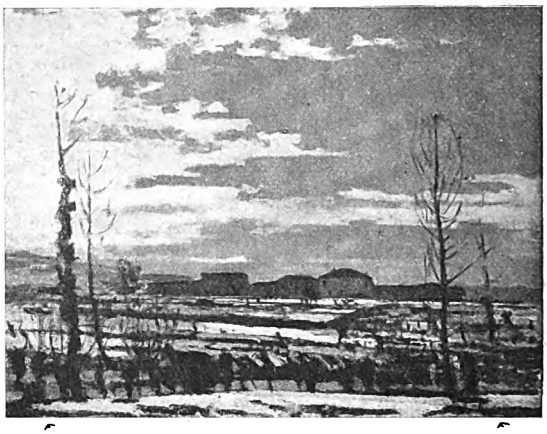
ALLA PERMANENTE – MOSTRE E ASTE PRIVATE – TRA CIRCOLI E LIBRERIE – ALTRA FONTANA

La mostra della Permanente ha quest'anno quasi il carattere d'una mostra libera. E non l'ha tuttavia invasa la bizzarria dei dilettanti autodidatti nè alcun azzardo extrascolastico. È sempre l'esposizione d'una Società con la sua tradizione.

Queste mostre tuttavia potrebbero ottenere nella marcata assenza di troppi nomi, un vivace interesse anche pel pubblico largo, ed entrar in viva discussione sulla piattaforma dell'arte, se riuscissero ad affrancare, nelle sale ospitali, accenti inediti di pittura inattesa. L'arte non è certo una discussione, e meno che mai una polemica, ma non è neppure una professione nè soltanto una tradizione. Anche senza diventare un'avventura, certo essa vive alle soglie del mistero: ed una esposizione senza sorprese non presenta un'arte vivamente ricca.

Basta veder l'acquerello *Neve lungo il Naviglio a Milano* di Romolo Rizzoli, con certi suoi arabeschi d'inconscio giapponesismo, per capir l'interesse che può aver la pittura, quando dipinge, invece d'un pittore, un impiegato postale. Anche senza aspettare un Rousseau milanese, non sarà male aprir anche più franche le porte d'esposizioni di questo genere, all'arte innocente.

La Primaverile della Permanente ha però, na-



D. DE BERNARDI: INVERNO. (PERMANENTE). (Fot. Zani).

G. P. LITTA M.: CANEFORA MODERNA. (PERMANENTE). (Fot. Crimella).

SANDRO BIAZZI: ACQUAFORTE. (GALLERIA MILANO).

Digitized by Google

A. BUCCI: FIORI. (PERMANENTE).
(Fot. Crimella).

N. MORZENTI: IL GRAMMOFONO. (GALLERIA MILANO).
(Fot. Crimella).

turalmente, anche il suo solito blocco di pittura esperta: Belloni, Viviani, Castagneto, R. Galli, Carpi, Grossi, Frisia, Bucci, Rossaro, Vinzio,

SANDRO BIAZZI: ACQUAFORTE.
(GALLERIA MILANO).

Bezzola, Mascarini, Bazzaro, Cattaneo, Moretti Foggia, De Bernardi, V. Rossi, Vellani Marchi, Andreoli, Maldarelli, B. Longoni, Rosti, Casanova, E. Agazzi, Gabbiani, Moro, S. Conti, Fiumi, e decine d'altri. Giovani come Sandra Conti con le sue *Tinche* gustose, pittori d'impeto come Bucci, o sottili come Maldarelli, ricchi come Frisia, maestri come Ermenegildo Agazzi e Giorgio Belloni interessano sempre; ed esposizioni con i cinquanta o cento quadri da salvar così per qualche particolare interesse hanno sempre

N. MORZENTI: BAMBINA. (GALLERIA MILANO).
(Fot. Marcellini).

Digitized by Google

la loro ragione d'esistere. Ma non sarà male che queste esposizioni si preoccupino d'avere, esse stesse, il loro carattere, e non potendolo aver di tendenza e di gruppo, giungano, all'opposto, a diventar le mostre libere, aperte ad ogni segno.

Forse allora interesseranno anche più per il tentativo di potervi andare a scoprir qualcosa che non per l'ossequio che oggi dobbiamo portare ad una natura morta o ad una marina che assomigliano ad un'altra che abbiamo già ossequiato ieri.

Anche la scoltura vi è variamente rappresentata con Pellini, Vedani, Labò, Lombardi, E. Pozzi, N. Galizzi ed alcuni altri.

***

Le esposizioni delle Gallerie private sono ormai a fine.

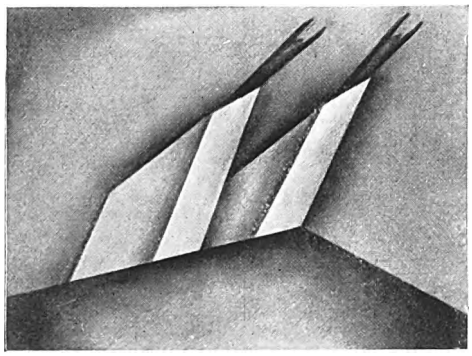
La Galleria Milano ha chiuso con una mostra di Natale Morzenti, singolare temperamento pittorico, di Sandro Biazzi che ha presentato alcune vivaci sculture colorate e un gruppo di aspre e personali acqueforti, e di Giandante X, scultore dall'accento riassuntivo. A questa è seguita una mostra di opere importanti dell'800 italiano, di cui parleremo la prossima volta.

Alla Galleria Geri si sono uniti tre toscani, Adolfo Belimbau, Guido Bartoli e Ugo Catani; e alla Galleria Micheli dopo una complessiva delle opere di D. Abate, F. Bargiggia, A. Cavalieri, P. Melandri, è tornato, solo, e più ampiamente che alla Milano, Giandante X.

Giandante è un interessante temperamento d'architetto, scultore, pittore, insomma d'artista che da anni guarda all'arte come ad una forma della vita, in una tenace insistenza. Davvero per lui l'arte è, come con troppa facilità s'usa dire per ogni artista, in funzione cosmica. E quest'ul-

FRANCO LOMBARDI: PARTICOLARE DEL MONUMENTO CALVI (1927).
(Fot. Zani).

GIANDANTE X: UOMO.
(GALLERIA MICHELI).

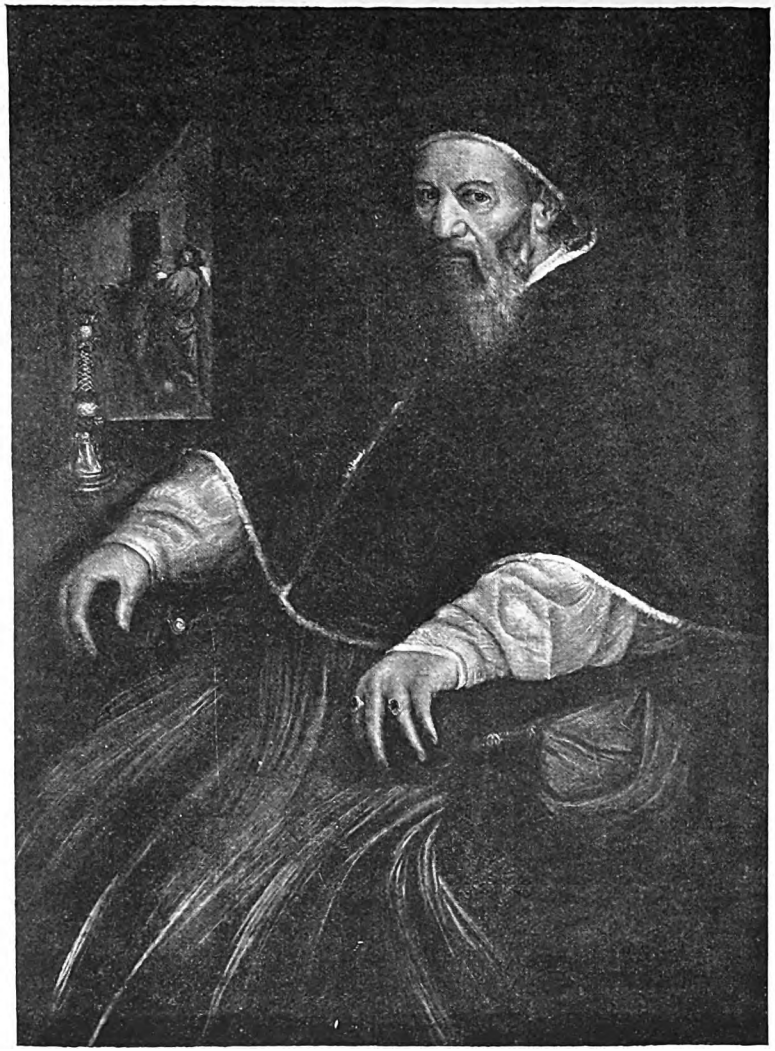


GIANDANTE X: EROICA. (PASTELLO A COLORI).
(GALLERIA MICHELI).
(Fot. Zani).

GIANDANTE X: MASCHERA A COLORI.
(PASTELLO) — (GALLERIA MICHELI).

Digitized by Google

CRISTOFORO DA SAN SEVERINO E JACOPO DA CAMERINO: VERGINE IN TRONO. — (ASTA SPINELLI. GALL. PESARO).



PROSPERO FONTANA: RITRATTO DI PAPA GIULIO III. (ASTA SPINELLI. GALLERIA PESARO).

Digitized by Google

timi suoi saggi, maschere aride e frementi, non sono più soltanto dei ritmi architettonici, dei contrappesi di volumi, ma uomini nella battaglia, occhi e volontà. Anche le sue fantastiche architetture sprigionano dai ritmi silenziosi un alito di vita.

Alla Galleria Pesaro, l'ultima asta della stagione con la Raccolta del cav. Severino Spinelli. Collezione d'arte antica, s'è dispersa anche questa con qualche nostalgia degli studiosi che ne apprezzavano il rarissimo Cristoforo da S. Severino, il bellissimo Zuccari, il Fontana, il Brea, le molte opere importanti.

***

La stagione però s'è voluta chiudere con alcune inaugurazioni.

Tre altre istituzioni hanno voluto entrar anch'esse, in questi giorni, nelle cronache artistiche, aprendo in questa tarda primavera le loro sale alla pittura; e poichè i successi sono stati buoni, quest'altr'anno potremo forse ogni mese visitare anche le sale della Famiglia Meneghina, del Circolo del Teatro, della Fiera Letteraria.

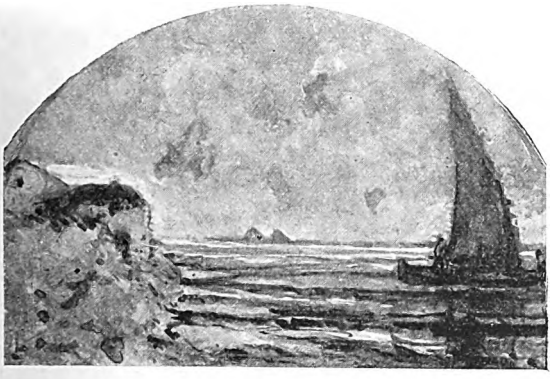
Il Circolo del Teatro aveva già fatto, mesi fa, una mostra di bozzetti scenici di Bragaglia: ma ora ha proprio organizzato una mostra di vendita, con quadri di Viviani e sculture di Pellini, e col buon esito ch'era dovuto ai due interessanti artisti lombardi.

Anche la Famiglia Meneghina aveva sperimentato l'emozione d'una mostra, raccogliendo tempo fa una retrospettiva di caricature; ma ora an-

BARTOLOMEO CAPORALI: IL CRISTO PORTACROCE. (ASTA SPINELLI. GALLERIA PESARO).

TADDEO ZUCCARI: LA RESURREZIONE DI LAZZARO. (ASTA SPINELLI. GALLERIA PESARO).

Digitized by Google



RAOUL VIVIANI: MARINA.
(CIRCOLO DEL TEATRO).

ALDO CARPI: VILLA BIANCA AL MARE.
(FAMIGLIA MENEGHINA).
(Fot. Zani).

ch'essa ha aperto le sue sale ai suoi soci pittori, con intenti più familiarmente pratici.

Ne hanno ora usufruito assieme Aldo Carpi con parecchie buone marine, Daniel Fontana, con una raccolta di disegni « Il Calvario dei Vinti », e Gino Moro, con delle serie Nature morte.

Alla Fiera Letteraria l'inaugurazione è stata invece proprio del tutto inedita. Nella nuova sua sede a Piazza San Carlo ha ospitato una Mostra degli artisti di Bagutta; i pittori Aloi, Colognese, Bartoli, Carpi, Bucci, Dudreville, Sinopico, Cascella, Salietti, Funi, Sironi, Petrella, Bazzi, De Bernardi, Veneziani, Vellani Marchi, Montanari, Monti, Steffenini, e gli scultori Graziosi, Restelli, Soli, Castagnino, Mazzolani.

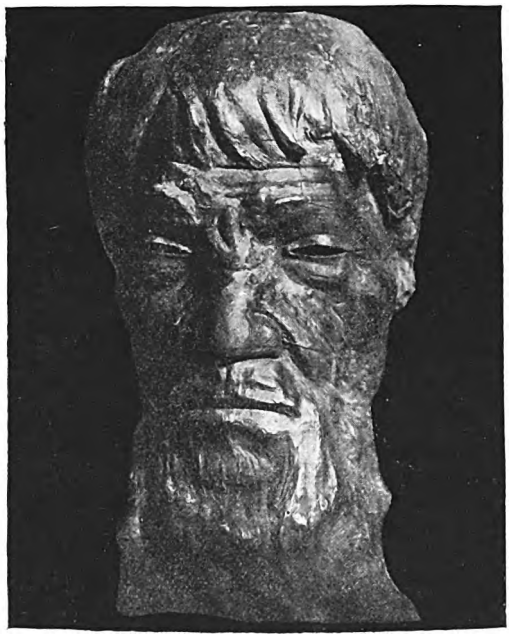
È una vivace e simpatica mostra, anche se il gruppo familiare d'amici sembra forse più coerente nell'amicizia che nell'arte: ma appunto per questo non tocca a noi metterli a spalle voltate, se vengon avanti a braccetto.

Un'ultima inaugurazione, ma questa senza conseguenze d'altre esposizioni future, s'è avuta

GIANNI COLOGNESE: IL BARCAIOLO.
(FIERA LETTERARIA « ARTISTI DI BAGUTTA »).
(Fot. Gianni Mari).

ACHILLE FUNI: LA REBECCA.
(FIERA LETTERARIA « ARTISTI DI BAGUTTA »).

Digitized by Google

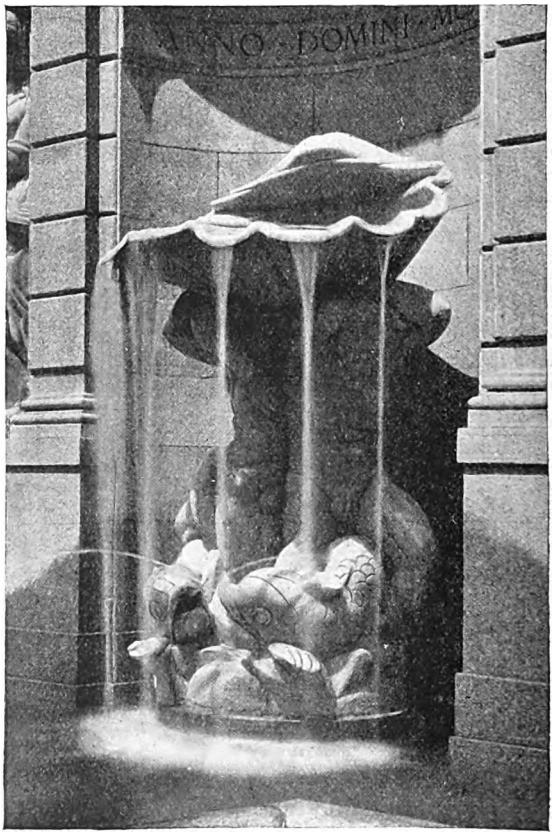


ENRICO MAZZOLANI: MICHELANGELO.
(FIERA LETTERARIA «ARTISTI DI BAGUTTA»).
(Fot. Castagneri).

MICHELE CASCELLA: MONTECATINI ALTA.
(FIERA LETTERARIA «ARTISTI DI BAGUTTA»).
(Fot. Crimella).

alla Cassa di Risparmio, che ha riordinato, su progetto dell'arch. Minali, un angolo di terreno tra via Monte di Pietà e via Romagnosi, costruendovi il nuovo Salone dell'Esattoria. Per diventar

ARCH. MINALI E SCULTORE S. SAPONARO: FONTANA INAUGURATA PRESSO LA CASSA DI RISPARMIO DI MILANO.



PARTICOLARE DELLA FONTANA
DELLA CASSA DI RISPARMIO.

Digitized by Google

più simpatico, il Salone s'è ambientato tra un giardino classico e una fontana allegorica.

Con l'architetto Minali ha collaborato lo scultore Saponaro, e il gusto dell'arte s'è accostato alla fresca vivezza dell'acqua, per consolare le soste agli ospiti forse non entusiasti dell'Esattoria.

RAFFAELLO GIOLLI.

UNA FACCIATA STORICA CHE SCOMPARE

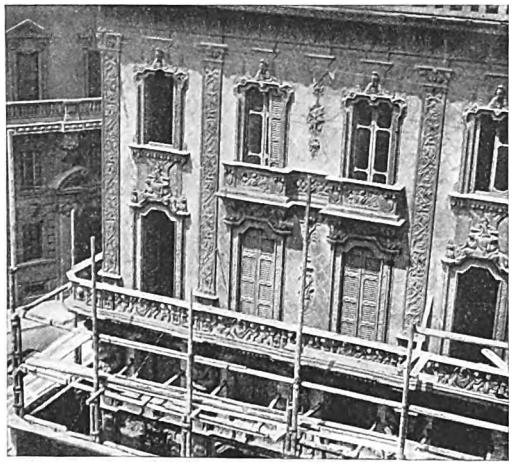
L'arte decorativa della terracotta, di cui non mancavano pregievoli esemplari nei palazzi o nelle ville delle città lombarde, da quelle di Cremona e di Pavia a quelle di Como e della Brianza, pare ora perseguitata da un genio maligno nella nuova edilizia della metropoli ambrosiana, dove scomparvero in questi ultimi anni la decorazione della casa Brembilla in Piazza della Scala, demolita pel secondo palazzo della Commerciale, e quella della storica casa di Alessandro Manzoni in Piazza Belgiojoso, alla quale si tolse di recente la caratteristica porta. Ora si sta demolendo anche la storica facciata della *Casa rossa* del Corso Venezia, intorno alla quale diede invano le prime avvisaglie l'eruditissimo Otto Cima, su di un giornale milanese, dove la ricordò costruita nel 1837 dall'architetto Gaetano Casati, il quale... allora « credeva di aver già raggiunto un massimo di altezza ». Ma la sua popolarità era dovuta (sebbene paressero esteticamente sovraccaricarla), alle decorazioni patriotiche in bassorilievi e sculture in terra cotta, eseguite per ordine del proprietario barone Gaetano Ciani, dagli scultori milanesi Fratelli Andrea e Giovanni Battista Boni nel 1862. L'Andrea Boni, in quegli stessi anni 62-63, compiva la decorazione della casa Brembilla e, crediamo, pur quella della casa di Alessandro Manzoni.

« Quanto interesse — ricordava il Cima — destarono in quell'anno quelle aggiunte d'attualità alla Casa Ciani e per quanto tempo, grandi e piccini, passando per il corso di porta Renza, non potevano tralasciare di fermarsi ad ammirare, in alto, la Francia che stende la mano all'Italia, e nei riquadri della porta finta i bassorilievi in falso bronzo del Re Galantuomo, che

MILANO — LA CASA ROSSA FASCIATA PER LA DEMOLIZIONE.

(Fot. Prof. C. Meroni).

Digitized by Google



MILANO — PARTE SUPERIORE DELLA CASA ROSSA.
(Fot. Prof. C. Meroni).

si incontra con Garibaldi, di Venezia e Roma in dolorosa attesa, e di Cavour, e di Napoleone.... »

Ora la casa non verrà demolita, come n'era prima corsa la voce, ma le cambieranno solo la facciata.... per aggiungervi tre piani! Quando si ricordano certe catapecchie cadenti, ch'ebbero la ventura d'essere conservate come « monumenti nazionali » ci si spiega il sentimento di stupore e quasi di protesta col quale, su di un giornale svizzero « un vecchio luganese » parlò di questo e di altro ricordo dei Fratelli Ciani in Milano: il loro monumento al Cimitero Monumentale, con una bellissima statua di Vincenzo Vela, deplorabilmente trascurato dagli eredi. La Casa Rossa non era forse un capolavoro architettonico, ma quelle decorazioni in terra cotta corrispondevano allo *schietto romantico gusto del tempo*; e la plasticità di quelle poderose cariatidi e di quelle sculture ornamentali a figure e trofei, a fregi e riquadri, rappresentavano un esempio importante, quanto alla tecnica industriale, della terra cotta, e un bel saggio di un'arte, che fu antica gloria della Lombardia.

D'altronde quella Casa Rossa, benchè per le antipatie suscitate dalle ingerenze della politica del III Napoleone (la cui testa sparì più volte del suo busto, ora per protesta di profughi veneti, che ricordavano Villafranca, ed ora di garibaldini pei fatti d'Aspromonte e di Mentana) per chi passava sul Corso Venezia era una specie di « album di storia patria » offerto al popolo dell'Italia unificata, come le cattedrali del medio evo offrivano esteriormente figurate le gesta dei santi, o gli episodi più drammatici della storia Sacra. Sui frontoni dell'attico si leggevano, con le precise date, i nomi di Palestro e di Magenta, di Solferino e San Martino, di Palermo, di Ancona, di Gaeta. E la grande finta porta centrale era adornata da un bel busto di Garibaldi (forse il

MILANO — FRONTONE DELL'ATTICO DELLA CASA ROSSA VERSO IL CORSO.
(Fot. Prof. C. Meroni).

Digitized by Google

primo che gli sia stato dedicato). Le palizzate, da cui fu recentemente circondata, impedirono di trarne le fotografie, che avremmo desiderate, di alcuni dettagli; ma dobbiamo alla cortese gentilezza di un silenzioso amatore di cose d'arte cittadine — il quale è riuscito a fotografarne l'insieme e con felice chiarezza a riprodurne l'attico della fronte principale, non ostante le difficoltà dell'attuale assedio — il privilegio di darne ai lettori dell'*Emporium* almeno un interessante ricordo.

Quanto alle dolenti note del « vecchio luganese » sullo spirito di speculazione senza viscere e senza gusto del capitalismo « ricostruttore » che va snaturando con edifizi di esotica forma la fisonomia « italiana » delle nostre metropoli ed anche delle minori città, ci permetta di ricordargli la storica Villa Tanzina (già Villa Nathan) ch'era gentile decoro e sacro ricordo storico del soggiorno di Mazzini a Lugano, la quale venne, circa venti anni fa, *rasa al suolo* e mobili e carte e ricordi cari venduti a rigattieri, senza manco un preavviso sui giornali, per far posto a una gara di *hôteliers!*

La speculazione senza viscere.... caro vecchio amico, non ha patria, è di tutti i paesi, è cosmopolita. A. G.

CRONACHE MUSICALI

Chiusa la stagione lirica milanese, che neppure quest'anno ha brillato per soverchio interesse di avvenimenti e per troppa vivacità di ritmo, converrà che io dia ai miei lettori dell'*Emporium*, dopo il lungo distacco, qualche notizia. E per lasciare ultimi gli avvenimenti più importanti, che sono naturalmente quelli scaligeri, dirò prima di tutto di quelli più caratteristici, costituiti dalle manifestazioni musicali tenute alla Fiera-Esposizione di Milano.

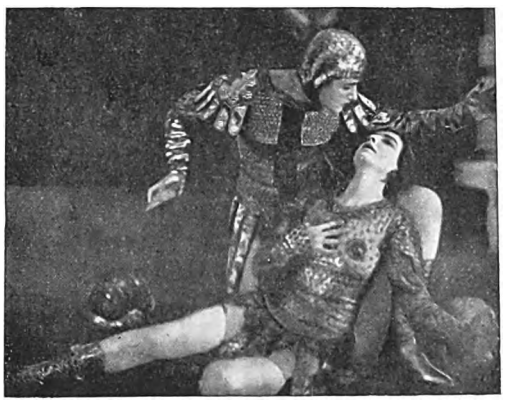
Queste manifestazioni « *Opere e musiche italiane di quattro secoli* », che io stesso ho avuto l'onore di proporre alla Presidenza dell'E. A., e d'organizzare, rappresentano per la Fiera-Esposizione di Milano un particolare titolo di benemerenza e di distinzione. In questa grandiosa parata di forze internazionali eminentemente industriali e commerciali, le manifestazioni artistiche svoltesi nel Teatro dell'Esposizione hanno costituito una vera e propria esposizione di musica del più grande interesse e di carattere del tutto nuovo. Mai infatti, prima d'ora, si era organizzata in Italia una mostra musicale nella quale opere teatrali e da camera di 4 secoli e di 70 autori diversi fossero rappresentate in un ciclo di manifestazioni idealmente e praticamente collegate e avvalorate dall'intento di esaltare l'arte nazionale antica e moderna.

Le sei manifestazioni tenute fra il 23 e il 30 aprile al Teatro dell'Esposizione sono state così divise:

I giornata (dedicata al secolo XVII) 23 aprile: I parte, *musica da camera solistica* di M. Rossi, A. Gabrielli, Pasquini, Frescobaldi, Corelli, Falconieri, Cavalli, Cesti, J. Peri, Carissimi, eseguita rispettivamente dalla soprano A. Anzellotti, dal tenore Salvati, dal violinista Poltronieri, dai pianisti Nino Rossi, A. Russolo, G. Confalonieri. II parte, *musica da camera d'assieme* di Gagliano, Steffani, A. Scarlatti, eseguita dalle soprano e contralto Mafalda Favero e Bice Cascella, dal pianista Russolo e dall'orchestra d'archi diretta dal M. Benvenuti. III parte, *Teatro: Il combattimento di Tancredi e Clorinda* di C. Monteverde (trascrizione di A. Toni) eseguita, per la parte vocale, da Elvira Casazza, Alba Anzellotti, Nello Palai; per l'azione scenica da Cia Fornaroli e Jia Ruskaya; messa in scena da Guido Salvini e concertata e diretta da Ugo Benvenuti.

II giornata (dedicata al secolo XVIII) 25 aprile: I parte, *musica da camera solistica* di Paisiello, Galuppi, Piccinni, Pergolesi, Caldara, Boccherini, Veracini, Paradisi, Scarlatti D., eseguita da Maria Sammarco e Alba Anzellotti (canto), E. Polo (violino), G. Crepax (violoncello), G. Confalonieri, A. Russolo e Nino Rossi (pianoforte). II parte, *Musica da camera d'assieme* di Platti (trascrizione di F. Torrefranca) eseguita da Nino Rossi e dall'orchestra d'archi diretta da U. Benvenuti. III parte, *Teatro: L'Italiana in Londra* di Cimarosa (trascrizione di G. Confalonieri) eseguita da A. Anzellotti, B. Castagna, P. Menescaldi, G. Vanelli; messa in scena da G. Salvini e diretta da U. Benvenuti.

III giornata (dedicata al secolo XIX) 27 aprile: I parte: *Musica da camera solistica* di Martucci, Busoni, Bossi M. E., Chimeri, Paganini, Donizetti, Bellini, Verdi, Rossini, Franchetti, Giordano, Puccini, Mascagni, Tosti, Denza, Rotoli,



CIA FORNAROLI E JIA RUSKAYA
NEL « COMBATTIMENTO DI TANCREDI E CLORINDA »
DI MONTEVERDE. (Fot. L. Ravagnan).

Digitized by Google

UNA SCENA DE « L'ITALIANA IN LONDRA » DI CIMAROSA. (Fot. L. Ravagnan).

eseguita da Aureliano Pertile, A. Anzellotti, M. Favero (canto) M. Abbado (violino), G. Agosti e G. Confalonieri (pianoforte). II parte: *Musica da camera d'assieme* di Sgambati (Quintetto in *fa* min.) eseguita dal Quintetto Poltronieri; III parte, *Teatro: La falce* di A. Catalani, eseguita da Rosetta Pampanini, Piero Menescaldi, Coro dell'Accademia corale della Scala diretto da V. Veneziani, scena di Virgilio Marchi, direzione e concertazione di Ettore Panizza.

IV giornata (dedicata al secolo XX), I parte: *Musica da camera solistica* di Alaleona, Pedrollo, Bianchini, Pratella, Lattuada, Veretti, Benvenuti G., Zandonai, Wolf-Ferrari, Malipiero, De Sabata, Labroca, Toni, Castelnuovo Tedesco, Alfano (le tre *Tagoriane*, cantate da M. Favero e accompagnate al pianoforte dall'Autore) esecutori: A. Anzellotti, G. Vivante, M. Favero (canto) G. Agosti e A. Russolo (pianoforte); II parte: *Musica da camera d'assieme*, Respighi, *Trittico Botticelliano* per orchestra da camera, diretto dall'Autore; Pizzetti *Trio in la*, al pianoforte l'Autore; III parte, *Teatro: Le furie di Arlecchino* di Lualdi, eseguita da I. M. Ferraris L. Nardi, N. Palai e diretta dall'Autore; *Sumitra*, balletto di R. Pick Mangiagalli eseguito da J. Ruskaya e diretto da U. Benvenuti.

Le due ultime manifestazioni, del 29 e 30 aprile, sono state dedicate al solo teatro dei quattro secoli, con la replica delle opere in un atto già rappresentate separatamente.

A questo ciclo, di carattere aristocratico, svoltosi alla fine d'aprile fra il più vivo interessamento del pubblico e della stampa, ha fatto riscontro l'altro, svoltosi nella seconda settimana di giugno, dedicato alla Musica Corale, e costituito dal Concorso corale internazionale al quale hanno partecipato trentadue società per un complesso di circa 1.500 cantori, e che si è chiuso con la vittoria dei cori di Copenaghen e Trecate (cori misti) e Adria, Ferrara, Modena, cori maschili.

Artisticamente, questa seconda parte delle manifestazioni musicali della Fiera-Esposizione di Milano ha dato risultati meno soddisfacenti della prima; perchè — se si fa astrazione da alcune società corali maschili, mostratesi bene agguerrite e dirette da ottimi maestri — è risultato evidente lo stato di decadenza e di dilettantismo nel quale si trova oggi la nostra arte corale, per ciò che riguarda specialmente i complessi di voci miste.

Mancanza di un serio studio dell'impostazione delle voci, molta faciloneria e sciatteria nelle esecuzioni, pessimo gusto e nessun senso di coltura e di amore alle nostre grandi tradizioni costituiscono i difetti più gravi dei nostri cori misti, che hanno grande necessità di cure serie e pazienti. Ma nè io, nè i miei egregi colleghi del comitato ordinatore del concorso ci facevamo grandi illusioni in proposito. Lo scopo ultimo di questa manifestazione è stato, dopo tutto, quello di mettere in evidenza i mali, perchè divenga unanime e fervida la ricerca e l'attuazione dei rimedi.

***

Alla Scala, gli avvenimenti più importanti sono stati costituiti dalla ripresa del beethoveniano *Fidelio*, dalle esecuzioni di *Salome*, *Il Cavaliere della Rosa* e *Le nozze di Figaro* di Mozart dirette da R. Strauss (il quale, contrariamente a quanto

Digitized by Google

è sembrato alla critica milanese, si è mostrato eccellente concertatore e direttore d'opere ed è riuscito, ciò che rarissimo avviene, a *far suonare sottovoce l'orchestra* e a farle occupare così il suo vero posto di *elemento* dello spettacolo, e non di *protagonista*) e dalla rappresentazione delle opere nuove: *Sly* di Forzano e Wolf-Ferrari; *Thien-Hoa* di Forzano e Bianchini; *Fra Gherardo* di Pizzetti; *Vecchia Milano* (balletto) di Adami e R. Pick Mangiagalli.

Se *Sly* ha confermato, in complesso, quel che già si sapeva di Wolf-Ferrari, geniale e forte costruttore di scene di carattere e di commedie musicali; meno completo quando si tratti di affrontare sentimenti profondi e situazioni drammatiche; se *Thien-Hoa*, del giovane maestro Guido Bianchini, ha mostrato — pure attraverso i segni di molte inesperienze — buone qualità di inventiva e nobili aspirazioni nel suo autore; se *Fra Gherardo* di Pizzetti, del quale discorrerò a lungo più avanti, ha costituito, come l'unica opera di spirito novecentesco fra quelle promesse, la maggiore attrattiva della stagione, il balletto *Vecchia Milano*, che rappresenta un ritorno allo stile e agli ideali coreografici del 1880, ha veramente toccato il debole del pubblico scaligero ed ha costituito il « grande successo » della stagione, suffragato da ben 24 recite.

ROSETTA PAMPANINI E PIERO MENESCALDI NE « LA FALCE » DI CATALANI. (Fot. L. Ravagnan).

INES MARIA FERRARIS NE « LE FURIE D'ARLECCHINO » DI A. LUALDI. (Fot. L. Ravagnan).

***

Fra Gherardo di I. Pizzetti.

Grenoni Ognibene d'Adamo, passato alla storia, tra i cronisti del XIII secolo, col nome fratesco di Salimbene da Parma, lasciò un compiuto ritratto di Gherardino Segalello, entrato nel teatro lirico per opera di I. Pizzetti, col nome più serio di Fra Gherardo.

Merita, prima di osservare le figure del dramma pizzettiano, ricordare le caratteristiche del personaggio tratteggiato nelle cronache del Salimbene.

Gherardo Segalello.... giovane parmigiano, di bassi natali, illetterato, laico, idiota e sciocco.... venduta la sua casetta e riscossone il prezzo, si pose su una tavola di pietra sopra la quale solevano in antico tenere le loro concioni i podestà di Parma e tenendo il sacchetto dei denari in mano, non distribuì ai poverelli, nè con loro si accomunò; ma chiamati quei ribaldi che stavano là presso in piazza a giocare, fra loro divideva tutti i denari gridando: « Chi ne vuole se li prenda e se li tenga !.... » Egli credeva di seguire rigorosamente il precetto del Signore (S. Matteo, XIX), ma nota bene che il Vangelo dice: dà ai

Digitized by Google

poveri, non dice ai ribaldi. Quest'uomo dunque cominciò male, continuò peggio e finì pessimamente, perchè la sua congregazione fu riprovata in pieno concilio da Papa Gregorio X.

E a ragione, poichè questi guardiani di porci e di vacche tentarono di soppiantare i frati Minori e i predicatori, campando in beato ozio e

JIA RUSKAYA IN «SUMITRA» DI PICK MANGIAGALLI.
(Fot. L. Ravagnan).

senza fatica. Di Gherardino che fu il loro fondatore è da sapere che voleva somigliare al figlio d'Iddio. Perciò si fece circoncidere.... e volle giacere in una culla avvolto tra le fascie e suggere il latte di una donna. Dopo si recò ad un castello.... e stando in mezzo alla strada, con la sua semplicità andava dicendo a chiare note a chi passava: « Andate anche voi nella mia vigna ». Chi lo conosceva lo giudicava pazzo sapendo che là non aveva vigna; ma i montanari, che non lo conoscevano, entravano in una gran vigna ch'egli additava con la mano tesa, e mangiavano l'uve che non erano sue.... Portava il suo mantello avvolto intorno alle spalle, non parlava a nessuno, non salutava nessuno, credendo di adempiere la parola di Dio.... Se talvolta era invitato a pranzo, a cena o ad ospitare presso qualcuno, rispondeva sempre ambiguamente: « O verrò o non verrò ». Non aveva mai voluto saperne di governare la loro congregazione (*di frati, che aveva fondato*) sebbene lo pregassero di ciò: e diceva loro che ciascuno operasse bene da sè e ognuno riceverà la mercede commisurata all'opera sua, ciascuno porterà il proprio fardello, ciascuno darà ragione di se stesso a Dio.... Dal vescovo di Parma, Obizzo Sanvitale, fu reputato più un giocoliere fatuo e insensato che un religioso... Quel Gherardino Segalello — conclude il Salimbene — è ora ridotto a tanta demenza, che va vestito da istrione, e fattosi giullare e mimo, va dicendo pazzie per vie e piazze, perchè ha il cuore in vanità e niente del timor di Dio.

***

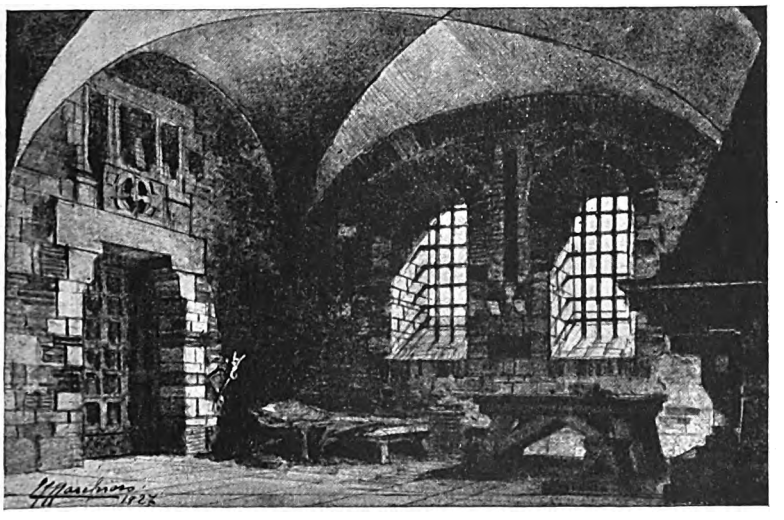
Ildebrando Pizzetti ha trattato con molta libertà il tipo tolto alle cronache duecentesche; ma di questa libertà, che ogni artista ha diritto di usare, si è servito più per formarne le apparenze esteriori, che non per modificarne il carattere sostanziale. Il carattere sostanziale è, in fondo, fedele a quello tramandatoci dalle cronache coeve; le apparenze sono un tantino più serie e più improntate a gravità di quelle descritte nella storia, in quanto è scomparsa, nella figura scenica, ogni traccia di quel lato umoristico che esiste indubbiamente nel Gherardino del Salimbene e che, cosciente o incosciente, volontario o no che fosse, dev'essere stato abbastanza notevole se, lasciate le fraterie, il parmigiano s'ebbe «scritture» e guadagni in qualità di giullare e buffone. Questo lato comico, che nelle pergamene annose vale a giustificare o a rendere più compatibili alcuni gesti di Gherardino, il quale non si mostrava privo di estro e di spirito quando distribuiva le elemosine fra i ribaldi invece che tra i poveri; o adulto si faceva fasciare come un pargolo e poppava dalla bella tetta di qualche concittadina; o invitava il popolo a mangiar l'uve altrui, questo lato comico è stato ora evitato del tutto. Viene così a mancare alla figura scenica un elemento capace di attenuare lati ostici di un carattere, e di giustificare col suo svagato senso dell'improvviso, atteggiamenti in forte contrasto fra loro. Rimangono a definire esteriormente il carattere di Gherardo, le sue molte parole (Gherardino della leggenda « non parlava a nessuno » e in ciò non si mostrava, come dice il Salimbene, tanto « sciocco » o « idiota »), ora da santone, ora da delinquente; e i suoi gesti contradditorii e crudeli talvolta, ora da eroe, ora da vigliacco, ora da pazzo. Alcuni, scrivendo del dramma di Pizzetti, si sono chiesti: perchè portare sul palcoscenico un tipo come

Digitized by Google

Gherardo? Ne valeva la pena? A questa domanda, che implica un'accusa, è facile rispondere che, anzi tutto, la scelta del modello non deve avere importanza definitiva nella valutazione dell'opera d'arte e che quando un tipo è artisticamente bene espresso, e questo è indubbiamente il caso di Gherardo, vuol dire che l'artista ha colto nel segno. Dal punto di vista morale poi, bisogna dire che lo stesso effetto di repulsione che produce il tipo di Gherardo contiene in sè quel fondo di salute e di verità morale che non deve mai mancare in un'opera d'arte superiore; e che il dramma non si esaurisce tutto in Gherardo, ma presenta anche una figura di alta statura, di vasto significato umano e di grande bellezza, che è Mariola.

«FRA GHERARDO» DI I. PIZZETTI — ATTO I, SCENA II.
(COMPOSIZIONE DI MARCHIORO).

Gherardo si dà gran pena per spiegare ai suoi interlocutori, a noi e forse anche a se stesso, quello che passa nell'anima sua torpida e nella sua torbida coscienza. Pizzetti ha molto bene espresso il carattere a pendolo di questo uomo che vive, si pasce e pasce altrui di sogni di ribellione che poi non ha forza di attuare, di aspirazioni mistiche che non hanno basi profonde nel sentimento, di teorie male espresse, di scrupoli che non trovano un terreno morale in cui radicarsi, di terrori superstiziosi, di abbandoni, di maledizioni, di pentimenti. Il medioevo è stato prodigo al mondo di tipi così fatti. Ma in onta alla violenza di alcuni suoi gesti, non è Gherardo che conduce l'azione del dramma, ma è Mariola. Questa è veramente l'eroina e la figura attiva e dominante. La forza della sua femminilità vince facilmente, nel primo atto, il fragile voto del fragilissimo animo di Gherardo; la forza del suo amore, nel secondo atto, riesce a vincere la corazza d'insensibilità nella quale s'è chiuso Gherardo, e a trarre da tanta aridità di cuore, qualche accento commosso e commovente: la forza del suo carattere vince, nell'ultimo atto, la prova della pubblica inquisizione ed intuisce la via da scegliere davanti al Podestà ed al Vescovo, assai prima che ciò avvenga a Gherardo.



«FRA GHERARDO» DI I. PIZZETTI — ATTO III, SCENA I.
(COMPOSIZIONE DI MARCHIORO).

Dinanzi a queste figure centrali del dramma, tutte le altre appartengono al secondo piano. Dal punto di vista scenico, il dramma di Pizzetti è ben congegnato, e riescirebbe anche più efficace se fosse, in alcune pagine, più stringato e rapido. Deve essere notato il largo ed ingegnoso uso del coro e l'abile scelta degli espedienti trovati dall'autore per chiamare, alla fine di ogni atto, tutta la massa in scena. An-

Digitized by Google

cora e soprattutto deve essere notata la musicalità, o quanto meno la musicabilità di ogni scena e l'armonia dei rapporti fra musica e poesia; ciò che conferma quanto sia desiderabile che l'operista moderno sia anche librettista.

***

Quanto alla musica, questo nuovo spartito conferma tutte le qualità di elettissimo ingegno, di aristocrazia di intelletto e di appassionata aspirazione ad alte mete che hanno dato fama così meritata ad Ildebrando Pizzetti e l'hanno posto in prima linea fra i nostri moderni compositori. Che mostri nel compositore nuove tendenze rispetto al sistema suo non si può dire: se si toglie qualche più frequente e larga oasi di effusioni liriche attraverso le scene del dramma. Del « sistema » di Pizzetti ho già avuto occasione di parlare a proposito di *Debora e Jaele* (1) e di spiegare con abbastanza chiarezza, credo, le ragioni per cui ritengo sempre pericolosi i casi di teorie preconcette che pesino troppo sensibilmente sulla economia generale di un'opera d'arte. È dunque inutile che io ripeta qui quel che ho già detto intorno a questa assoluta preponderanza del recitativo e del declamato nel melodramma pizzettiano e intorno alle discutibili qualità di espressione e di varietà di tale declamato.

***

Ma, a proposito di *Fra Gherardo*, bisogna riconoscere a questo spartito alcune caratteristiche che — pur entro i vincoli e le limitazioni del « sistema » — lo possono rendere e lo rendono più accetto alle folle di quello che non sia riuscito *Debora e Jaele* che rappresenta — a mio modo di vedere fino ad oggi — il massimo esponente del sistema pizzettiano. Queste caratteristiche di *Fra Gherardo* sono: la maggiore quantità di momenti d'effusione lirica, alla quale ho accennato, che giovano a dar più frequente riposo, attraverso i lunghi recitativi, e a ravvivare l'interesse musicale dell'audizione; il maggiore impiego delle masse corali, e l'accortissimo uso di esse sia per ciò che riguarda la vita scenica, che per ciò che costituisce la ricerca e il raggiungimento dei grandi effetti d'insieme realizzati, specialmente nei tre finali d'atto, con magistrale sicurezza e bravura; il maggiore e più espressivo impiego dell'orchestra che in *Fra Gherardo* ha brani felicissimi che non trovano riscontro, se non erro, in altre produzioni teatrali del Pizzetti stesso.

Quando le parti vocali solistiche si estendono e si adagiano in una linea melodica, sempre soave ed espressivo è il canto, e l'effetto e la suggestione sono raggiunti con mezzi assai semplici anche se il freno del gusto più fine e più severo, che non si smentisce mai, governi ogni pagina della creazione pizzettiana. Nel primo, nel secondo, nel terzo atto, questi episodi diffondono luci pacate e dolci su molte scene. Il coro, ho detto, è un altro dei grandi elementi di effetto e di forza, in questo spartito. Come qualità e bellezza di ispirazione non tocca mai le altezze raggiunte, ad esempio, nel primo atto di *Debora e Jaele*; ma i risultati ottenuti dal compositore, sia nelle scene di tumulto e di contrasto, che in quelle dove dominano, drammaticamente e musicalmente, un sentimento e un modo di espressioni unanimi, sono sempre cospicui. L'arrivo dei Flagellanti nel primo atto, l'impetuoso gridare della folla nel secondo, il grande brano d'assieme del terzo sono momenti di capitale importanza così dal punto di vista musicale, che da quello della « presa » sul pubblico. L'orchestra, ho detto, ha più di una pagina nelle quali si afferma con una vigoria ed una eloquenza insolite nell'arte pizzettiana; e questo è indubbiamente un vantaggio del nuovo spartito, in confronto dei precedenti. Un brano specialmente eccelle, e merita di essere ricordato: l'interludio fra la prima e la seconda parte dell'atto primo, che si sviluppa ampiamente salendo grado a grado sulla scala dell'espressione, e che dopo alternative varie di maggiore e minore intensità, raggiunge un momento di vera bellezza nel movimento *Largo e dolce*.

***

L'esecuzione di *Fra Gherardo* è stata affidata per la parte scenica ad Antonio Trantoul, Florica Cristoforeanu, Aristide Baracchi, Eduardo Faticanto, Salvatore Baccaloni, Giuseppe Nessi, Irene Minghini Cattaneo, Gina Pedroni, Giuseppe Menni, Bruna Castagna, Nello Palai: Vittore Veneziani è stato il maestro del coro: Giovachino Forzano ha curato la messa in scena; Arturo Toscanini ha concertato e diretto lo spartito. Dell'opera di Toscanini come animatore di tutto lo spettacolo non v'è da dire che una parola: che è stata superba. Questo nostro sempre più grande artista ha dato allo spartito di Pizzetti tutto il tesoro del suo ingegno e della sua passione. E i suoi collaboratori — artisti cori orchestra — sono stati degni di lui.

Di bellissimo effetto apparvero le scene di Marchioro.

Fra Gherardo ha ottenuto alla Scala un magnifico successo, che si è compendiato in venti chiamate agli interpreti e all'autore.

ADRIANO LUALDI.

(1) A. LUALDI, *Serate musicali*, Treves ed.

TUTTI I DIRITTI RISERVATI - EZIO SANGIOVANNI, DIRETTORE RESPONSABILE - OFF. DELL'ISTIT. IT. D'ARTI GRAFICHE, BERGAMO

Digitized by Google

AG 23 28 X

VOL. LXVIII 1928 - VI N. DCCCCIV

EMPORIUM

RIVISTA MENSILE ILLUSTRATA
D'ARTE E DI CULTURA
DIREZIONE E AMMINISTRAZIONE BERGAMO
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE
PREZZO IN ITALIA L. 5 ESTERO L. 7

Digitized by Google

Vol. LXVIII
N. 404.

EMPORIUM

BERGAMO
Agosto 1928

CONTIENE:

CENTENARI DI ARTISTI: GIOVANNI SPAGNA, Carlo Bandini (con 12 ill.) . . . 71

LA RAPPRESENTAZIONE ARTISTICA DEL CAVALLO, Guido Marangoni (con 19 ill.) . 86

ARCHITETTURA MODERNA IN GERMANIA, Elvira Olschki (con 10 ill.) . . . 99

CRONACHE: *Cronache Fiorentine*, erre (con 9 ill.) — *Cronache Senesi*, Antonio Nezi (con 13 ill.) — *Cronache Romane*, r. p. (con 20 ill.) — *Cronache Napoletane*, Giovanni Artieri (con 12 ill.) — *Cronache Milanesi*, A. G. (con 4 ill.) 107

COPERTINA: *Composizione originale di* Pino Pinetti.

CORRADO RICCI

La Repubblica di S. Marino

III EDIZIONE

VOLUME IN FORMATO 16° GRANDE CON 104 ILLUSTRAZIONI
TESTO DESCRITTIVO, STORICO ED ARTISTICO
INDICE DEL TESTO E DELLE ILLUSTRAZIONI

PREZZO L. **28.**— RILEGATO L. **35.**—

N. 5 DELLA SERIE « ITALIA ARTISTICA » DIRETTA DAL SEN. CORRADO RICCI.

Inviare cartolina-vaglia all'Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo, o rivolgersi ai principali Librai del Regno.

Di imminente pubblicazione :

ATTILIO SIGNORI

CREMONA

N. 95 DELLA SERIE « ITALIA ARTISTICA » DIRETTA DAL SENATORE CORRADO RICCI.

Digitized by Google

EMPORIUM

RIVISTA MENSILE ILLUSTRATA D'ARTE E DI COLTURA

Si pubblica in fascicoli in 4° illustrati da circa 100 finissime incisioni e tavole separate.

DIREZIONE E AMMINISTRAZIONE

presso l'ISTIT. ITALIANO D'ARTI GRAFICHE — BERGAMO

PREZZI DI ABBONAMENTO:

		ITALIA	ESTERO
Spedizione in sottofascia semplice	Anno	L. 50,—	L. 70,—
	Semestre	„ 30,—	„ 40,—

Fascicoli separati L. 5,— Estero L. 7,—

Con l'" INDICE VENTICINQUENNALE DELL'EMPORIUM „ - **L. 80,—**

Grosso fascicolo in 4° (formato EMPORIUM) di circa 120 pagine.
Contiene i richiami al testo, autori ed illustr. dall'annata 1895 all'annata 1919 compresa.

(Il solo Indice costa L. 40,—).

I reclami per smarrimento devono essere diretti alla Casa entro un mese dalla data di ricevuta del numero successivo.

Ad ogni cambiamento d'indirizzo durante l'abbonamento in corso aggiungere lire UNA per la spesa relativa. Non si eseguiranno cambiamenti d'invio se non dietro rimessa anticipata di detta somma.

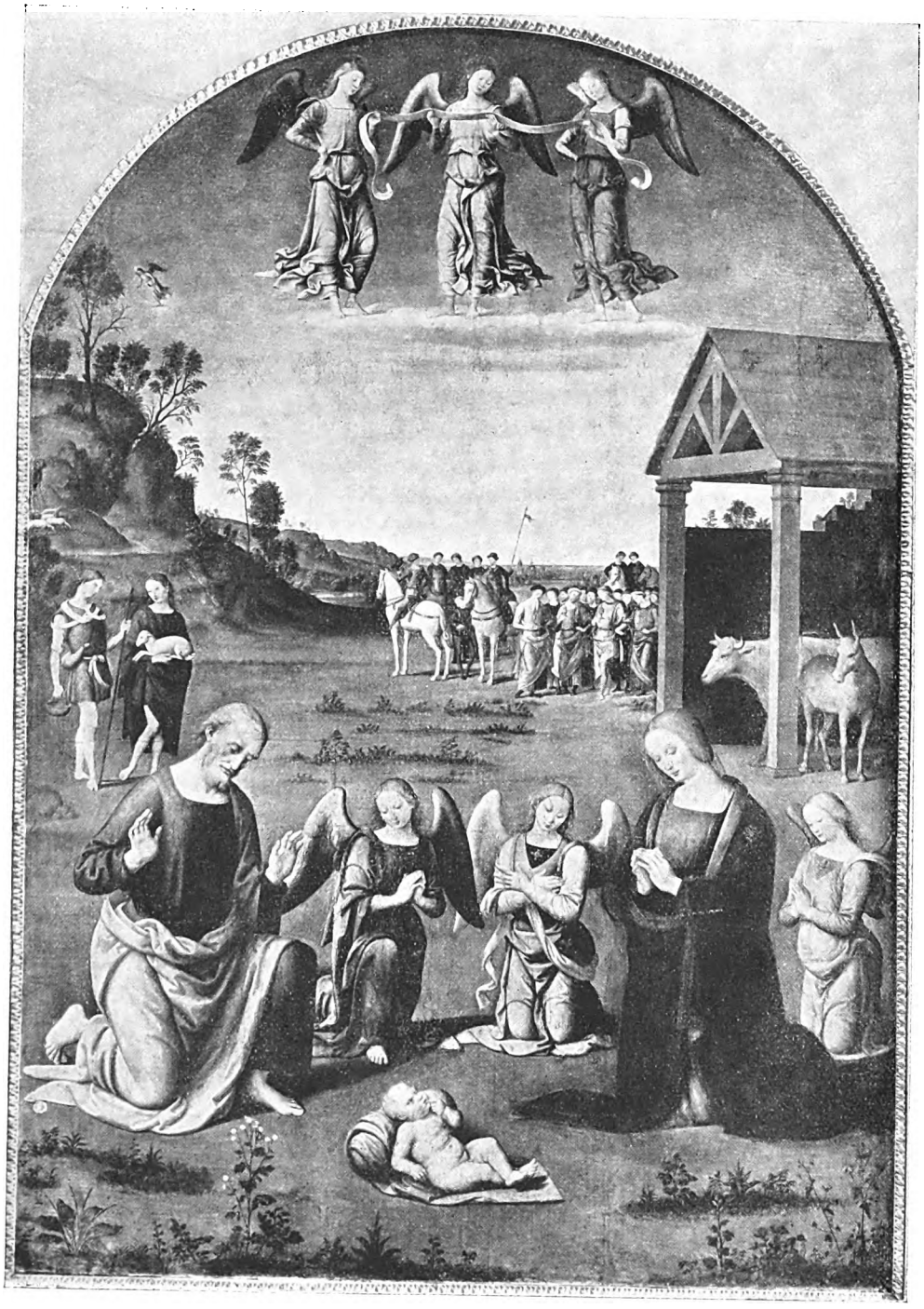
Per la rilegatura semestrale dell'EMPORIUM:

Sono ora disponibili le apposite copertine in tela e oro ciascuna **L. 10,— Estero L. 12,—.**

Inviare cartolina-vaglia all'**ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE, Editore - Bergamo** o rivolgersi ai principali Librai del Regno o presso i seguenti nostri Uffici:

TORINO, Via Pietro Micca, 12. Telefono 47-888.
MILANO, Corso Roma, 42. Telefono 80-433.
BOLOGNA, Via Gombruti, 21. Telefono, 11-96.
FIRENZE, Via dell'Oriuolo, 37. Telefono 23-29.
ROMA, Corso d'Italia, 97. Telefono 32-882.
GENOVA, Via S. Donato 4-2. Telefono 13-55.
BARI, Via Calefati, 40. Telefono 1-77.
PALERMO, Via Gagini, 19. Telefono 8-92.
NAPOLI, Via Tommaso Caravita già Nuova Monteoliveto, 10.

Digitized by Google



GIOVANNI SPAGNA: IL PRESEPIO. — ROMA, PINACOTECA VATICANA.

(Fot. Anderson).

Digitized by Google

EMPORIUM

VOL. LXVIII. AGOSTO 1928 N. 404.

CENTENARI DI ARTISTI: GIOVANNI SPAGNA

RICORRE in quest'anno il quarto centenario dalla morte di Giovanni di Pietro, detto lo Spagna. E Spoleto, sua patria se non, forse, di nascita certo di elezione, intende onorare degnamente — anche con una bella mostra delle sue opere più importanti — questo suo cittadino. Il quale, se pur discusso o più veramente oppresso da giganteschi confronti, fu artista egregio. Tanto più interessante come valoroso e caratteristico campione dell'arte pittorica umbra della Rinascenza.

***

Arte pittorica umbra della Rinascenza: uno dei più chiari e dolci sorrisi con cui l'arte italiana fiorì in quella sua primavera.

Tale essa appare, specialmente se vogliamo riferirla a quel periodo di squisita maturità che si affermò nel ciclo dell'opere perugínesche e dei seguaci suoi, nella quale quest'arte suol considerarsi espressa e riassunta.

Vero è che il limitarsi a considerarla solo in questa sua fase — che ne avvicina l'apogeo al suo tramonto — è averne nozione troppo ristretta. Infatti l'ambito del suo orizzonte, anche se meno luminoso di quello in cui luce — veramente astro primario e ricco di satelliti e pur largo di riflessi — il Perugino, è ben più ampio, e complesso per l'insieme delle derivazioni e delle diverse affermazioni del suo sviluppo. Tuttavia, specie se ci riferiamo al periodo che fa capo al Vannucci, rappresenta un'arte che si afferma con caratteristiche sue proprie: un'arte eminentemente mistica o, per lo meno, devota, nella quale seppe trovare mirabile espressione la serena e composta dolcezza dell'estasi religiosa e quell'esternarsi di tutta l'anima per gli occhi rivolti confidenti al cielo.

Potrà sembrarti, sì, che inerente a questo suo carattere di pace e di serenità spirituale vi si manifesti una qualche scarsezza o mancanza di movimento drammatico. Ma se ti occorrerà di venire in questi luoghi ed ambientarti anche un po' spiritualmente in essi, riuscirai, allora, a comprendere — e solo così ti potrà essere intieramente concesso — quanto ne sia grande ed intimo il valore.

È nelle luci della meravigliosa terra dell'Umbria, i cui monti, come cantò l'Aganoor, « salgono incontro ai sogni dei poeti »; è in queste luci che le affermazioni di quest'arte manifestano in pieno la loro vita: queste indefinibili luci, tra le cui iridi l'ispirato magistero scelse i colori con cui adornò e seppe rappresentare le visioni della commossa fantasia. E sentirai allora — comprenderai — come essa sia anche un'interprete fedele dell'intimo sentimento dell'anima umbra di quei tempi, sulla quale, pur tra tanto aspro imperversare di lotte sanguinose, risuonava ancora tutt'intorno, suadente e confortatrice, la eco del serafico saluto: *Pax et bonum.*

***

Certo è che la terra dell'Umbria era ambiente adatto a che l'arte pittorica sacra potesse, senza rinuncia ad un carattere proprio, accogliere armonizzare e fecondare ogni buon contributo che vi confluisse.

È noto quale buona semenza fosse stata già prodigata sin dal Trecento in Assisi: Cavallini, Cimabue, Simone Martini, Lorenzetti, Giotto ed altri campioni di quel primo e grande rinnovamento.

Ma poi anche più tardi e per altre vie ne vennero — più veramente vi ritornarono — altri importantissimi, decisivi.

Vennero e veramente copiosissimi dalla scuola senese; — vennero da quella che prima aveva fiorito a Murano e poi a Padova e che qui discese attraverso le Marche; — vennero quelli note-

Digitized by Google

DOMENICO GHIRLANDAIO: L'INCORONAZIONE DELLA VERGINE E VARI SANTI.
NARNI, PALAZZO COMUNALE. (Fot. Alinari).

Digitized by Google

GIOVANNI SPAGNA: L'INCORONAZIONE DELLA VERGINE E VARI SANTI.
TODI, PINACOTECA. (Fot. Alinari).

Digitized by Google

volissimi della scuola fiorentina e di artisti marchigiani. Correnti diverse e per origine e per carattere ; e qui posarono e si chiarirono e si riunirono in un serenissimo gorgo ; limpido specchio di quest'incomparabile cielo e della multanime composta bellezza di questi luoghi.

festava di tanto attenuato il ricordo del fervore devoto, per cui l'Angelico aveva pregato e pianto coi suoi quadri — perchè più o meno consapevolmente sentiva, da vicino e con maggiore immediatezza di tradizioni, quello spirito evangelico rievocato dal suo Santo poverello ; e ne

GIOVANNI SPAGNA: AFFRESCO. — SPOLETO, PINACOTECA. (Fot. Anderson).

Così prese vita e si sviluppò, con l'opera dei numerosi artisti locali, quest'arte eminentemente devota, squisitamente pia, nella quale, con la gioia di una luminosa armonia cromatica, trovò la composta ma pur espansiva sua espressione, la serena ed ispirata serenità dell'estasi religiosa.

Ed essa potè svilupparsi con questo suo carattere — mentre l'arte fiorentina, pur trionfando nella sua leggiadra e robusta vivacità, maniderivò l'ispirazione intravvedendola nel riflesso delle luci e dell'intimo sentimento dell'ambiente.

E veramente fiorì allora in una primavera di stellanti fiori, specialmente da che il più grande dei suoi campioni, eccellente così che ne impersona l'apogeo — il Perugino — ne fissò il mirabile trionfo.

In lui quest'intuizione apparve — non t'importi se più o meno consapevolmente e sinceramente —

Digitized by Google

in tutta la sua intierezza. Con squisite risorse di euritmia e di tecnica vi si esaltò l'espressione dei grandi stati lirici della contemplazione, dell'estasi e della malinconia. Vi è tradotto il sentimento devoto che parla, quieto e fiducioso, le parole dell'amore, con una serenità limpida come quella del chiaro orizzonte, oltre il quale volava, su in alto, la preghiera.

Questo stanno ad attestare le opere del Vannucci e dell'arte che egli impersona: questo sentiamo, questo ti sarà consentito di sentire — e tanto meglio, quanto più ti riuscirà di avvicinarti spiritualmente a quest'ambiente — al cospetto loro e delle sue Madonne atteggiate con « *deità così gentile* ».

E questo occorre tener presente per conoscere, comprendere, lo Spagna, che appunto di questa arte fu interprete e campione interessantissimo.

Tanto più interessante, oltre che per il pregio effettivo dell'opera sua feconda, perchè può dirsi che — nonostante il tentativo, cui si volse, nell'ultimo periodo dell'opera sua, di apportarvi nuovi attributi cinquecenteschi — rappresentò uno degli estremi anelli del prezioso monile artistico di questa scuola pittorica.

GIOVANNI SPAGNA: AFFRESCO. — SPOLETO, PINACOTECA. (Fot. Anderson).

***

In qual paese egli nacque non sappiamo. Che fosse di nascita o di origine spagnola e che la sua famiglia fosse venuta in Italia per ragione di

Digitized by Google

commercio non è improbabile. Un suo fratello e una cognata vissero a Macerata.

Tutto fa credere che sia nato circa alla metà del Quattrocento. Ed è ragionevole supporre che fosse già iniziato o deciso all'arte pittorica quando venne a Perugia come uno di quei « discepoli infiniti » che, per attestazioni del Vasari, ivi chiamava la fama del Vannucci.

Ma in che anno vi sia venuto, neppur questo sappiamo: di certo quando era ancora giovanissimo. Un documento del 1470 rinvenuto dallo Gnoli ne sarebbe, se in proposito sicuro, una riprova. E per quanto non se ne abbia attestazione precisa, sembra certo che ivi si mettesse o come discepolo o come aiuto col Perugino: il Berenson dice, invece, col Pinturicchio. Certissimo è questo: che dall'arte del Vannucci ebbe un'impronta profonda, che mai si cancellò, anche quando a lui poi s'impose il fascino di Raffaello.

Il Vasari dice che suo proposito sarebbe stato di rimanersene a Perugia, ma che fu costretto ad allontanarsene per sfuggire al malanimo dei suoi colleghi in quella città, e che perciò si indusse a venire a Spoleto. Però questo, almeno quanto alla causa del suo esodo da Perugia, non sembra vero. E tanto meno — sicuramente — che ciò avvenisse, come egli afferma, dopo la morte del Vannucci. Vero è soltanto che lo Spagna lasciò Perugia e venne e prese dimora a Spoleto, e che ciò deve essere avvenuto nei primi anni del cinquecento; probabilmente nel primo biennio di quel secolo — cioè uno o due anni dopo che, nella seconda metà del 1499, andò a Perugia, per allogarsi alla bottega del Vannucci, il giovanetto Raffaello. Con ciò non si esclude, anzi si può derivarne indizio da taluni affreschi che decoravano la chiesetta romanica di S. Angelo in Mercole purtroppo perduti; ma soltanto per brevi soggiorni e ragioni di lavoro.

Che non oltre a quel biennio debba riferirsi la sua venuta a Spoleto fa credere il fatto che il patrizio spoletino Ancaiano Ancaiani, per commissione del quale lo Spagna dipinse il quadro della Natività, di cui avremo occasione di parlare, morì nel 1503. E, più ancora di questa circostanza, è decisivo in proposito il testo del partito con cui la Magistratura spoletina gli conferiva, nel dicembre 1516, la cittadinanza di Spoleto, concessagli non solo per i suoi meriti di « eccellentissimo pittore », ma anche perchè risiedente già da « molti anni » (*plurimos annos*) a Spoleto; e pur vi si era ammogliato. E questo stronca del tutto l'asserzione del Vasari che il trasferimento a Spoleto sia avvenuto dopo la morte del Vannucci, cioè dopo il 1523.

E Spoletina era la sua moglie, tale Santina, della famiglia dei Capoferro, che doveva essere alquanto più giovane di lui, poichè un documento trovato dal Fausti nell'Archivio della cattedrale di Spoleto attesta che ella gli sopravvisse di quasi 27 anni, essendo morti, lui (e certamente in età avanzata), 7-8 ottobre 1528; lei, il 12 settembre 1555. E ne nacquero tre figli: tal Giovanni Andrea, che fu sacerdote e per molti anni rettore della cappella di S. Pietro in Vincoli nella cattedrale di Spoleto, e Agnese e Maddalena, che morirono rispettivamente il 21 novembre 1578 e 6 settembre 1590. Una di esse si accasò, in Spoleto, con il pittore Giacomo o Jacopo Siculo, buon artista, di aperto sentimento decorativo e più dello Spagna evoluto verso il Rinascimento, come attesta la sua decorazione della cappella Eroli affiancata al portico del Duomo di Spoleto.

Anteriore, sia pur di poco, a questo trasferimento, e da riferirsi al periodo perugino — nel quale più curiosa ed aperta doveva esser l'età sua ai buoni esempi — è il quadro della Madonna, conosciuto sotto il nome di Madonna della Spineta per la sua provenienza dal convento dei P.P. Riformati della Spineta presso Todi, ora nella Galleria Vaticana.

È il più antico quadro che di lui si conosca. E vi dominano in pieno il carattere, la calma, la maniera del Vannucci. Nelle quali il Venturi intravvede e precisa l'intervento di speciale e diretta derivazione degli schemi di Andrea di Assisi, detto l'Ingegno. Ma convien ricordare che questi era allora, nel '500, il principale collaboratore del Perugino.

Ora questo quadro è sicuramente e definitivamente riconosciuto allo Spagna; tutt'al più converrebbe cambiarne l'intitolazione, poichè vi campeggia sì la Madonna devotamente genuflessa; ma più veramente, per i molti elementi che si compongono nell'ampio quadro, rappresenta il Presepe. Ma anche per quest'opera si manifestò quella tale disgrazia, cui sembra che un avverso fato abbia condannato questo buon pittore, o voluto giuocar brutti tiri alla critica. Che io sappia nessun altro artista ne è stato come lui tanto ostinatamente bersagliato. Ognuna delle più importanti opere sue si è cominciato sempre con attribuirla ad altri di fatto o per reputazione più grandi di lui; e, quasi tutte, non si sono adattati a riconoscergliele sino a che non è venuto fuori il documento che vi ha inchiodato su, fisso e chiaro, un cartiglio con il suo nome. Se no, tutte cose o del Perugino o del Pinturicchio o di Raffaello etc. Ciò torna ad onore, se non della critica, dello Spagna. Ma è innegabile che sia stata un'antipatica iettatura, perchè ne è derivata, oltre che un'ingiustizia, un'incomprensione e una svalutazione della sua fama e del suo valore. Iettatura tanto più molesta perchè, viceversa, di tanta altra roba più scadente di seguaci o imitatori, di questa sì gli fu pronta l'attribuzione.

E così fu anche di questo quadro, che l'Orsini attribuì al Perugino, il Vermiglioli al Pinturicchio, e il Passavant (*Raphaël von Urbino*, Leipzig, 1839) addirittura a Raffaello.

Digitized by Google

Alcuni riferiscono allo Spagna e a questo stesso periodo di soggiorno perugino il « Cristo crucigero », dipinto su tela senza imprimitura con tempera leggera, per le monache della beata Colomba in Perugia. Anche questo, poichè veramente è una bella cosa, prima di pensare allo Spagna, si attribuì al Perugino o a Fiorenzo di Lorenzo. Però è da dubitare che sia veramente dello Spagna: io non lo credo, o ne dubito assai. Nè saprei prender partito per la designazione che altri ne fa a Tiberio di Assisi.

***

Come si è detto, sin dai primi del sec. XVI — cioè da quando cominciò a svolgersi nella sua pienezza la sua vita d'artista — lo Spagna fissò, dunque, la sua sede a Spoleto.

Si ha notizia documentale che nel 1504 ritornò a Perugia, ma soltanto per assolvervi uno speciale incarico, che però ne dimostra la conquistata autorevolezza e smentisce quella tale asserzione del Vasari: comporre una vertenza tra il pittore Fiorenzo di Lorenzo e il convento di S. Pietro.

G. SPAGNA: LA VERGINE COL BAMBINO E SANTI. — ASSISI, BASILICA DI S. FRANCESCO. (Fot. Anderson).

Nel settembre del 1507 è chiamato a Todi, ove assume e stipula la commissione, datagliene dal procuratore di Monte Santo, di una tavola da farsi conforme (*ad istar et similitudinem*) di quella del Ghirlandaio esistente a Narni, allora nella chiesa di S. Gerolamo ed ora al Municipio. E si deve ritenere che egli sia stato per qualche tempo a Todi per attendere a questo lavoro poichè, oltre al corrispettivo di 200 ducati, il committente si obbligò a fornirgli anche una « camera ».

Digitized by Google

Ma saltuariamente, perchè questo lavoro fu compiuto soltanto nel 1511 : tale è la sua autentica datazione. Va riferita ad uno dei primi suoi soggiorni nella bella cittaduzza la « pentura della cortina della Madonna della Consolazione », che gli veniva pagata il 3 agosto '508.

l'Umbria, poichè, come abbiam detto, in quest'anno compiva e consegnava ai monaci di Monte Santo di Todi la tavola dell'Incoronazione — una delle più belle opere sue.

Il '512 compie e data gli affreschi delle cappelle presso la chiesa di S. Martino a Trevi. Nel 1513

GIOVANNI SPAGNA: LA DEPOSIZIONE (AFFRESCO). — TREVI, CHIESA DELLE LACRIME.
(Fot. Anderson).

E intanto andava a Macerata — ove, come si è detto, aveva dei parenti —, e vi fa promessa di sottoporsi agli oneri comunali come cittadino maceratese (*Archivio storico dell'Arte*, anno I, pag. 8).

Nel 1510 ritorna nelle Marche : nell'aprile e nel settembre a Recanati, ai primi di ottobre di nuovo a Macerata. Ma nel 1511 è, certo, nel-

è di nuovo a Todi, ove riceve un acconto per la decorazione di una cappella del Duomo, che poi, nel 1515, completava per commissione di tal donna Clarice : due opere di cui è ben poco quello che si è salvato.

Intanto, per commissione di Piero di Nicolò Ridolfi che, sposata la figlia di Lorenzo il Magni-

Digitized by Google

GIOVANNI SPAGNA: L'INCORONAZIONE DELLA VERGINE.
TREVI, PINACOTECA. (Fot. Anderson).

Digitized by Google

fico, era stato da Leone X nominato Governatore di Spoleto, tra il 1514 e il 15 — probabilmente circa la metà del 14 — dipingeva a buon fresco nella Rocca di Spoleto quello che è il più delizioso e squisito dei suoi migliori lavori: la « Madonna e vari Santi », ora nella Pinacoteca di Spoleto.

Il 1516 fu per lo Spagna assai operoso e movimentato. Il 18 gennaio è in Assisi, ove a rogito Batrucci, stipulato nella sacrestia della basilica di S. Francesco, assume la commissione, per il corrispettivo di cento fiorini, della pala d'altare per la cappella di S. Caterina, da consegnarsi compiuta non oltre la fine del prossimo giugno. E mantenne l'impegno poichè questo bel quadro porta la data 15 luglio '516 ed è opera egregia. E autorevolmente si crede che a questo periodo debba riferirsi l'assunzione e almeno l'inizio delle vigorose figure di frati francescani nella cappella ove « nudo sulla nuda terra » morì San Francesco, e dell'affresco nell'altar maggiore della Parrocchia di Rocca S. Angelo presso Assisi.

Nella stessa estate — 1516 — è di nuovo a Todi, ove assume la commissione della pittura di un tabernacolo. Ma subito dopo ritorna a Macerata, ove, per sua mala sorte il 21 novembre, è arrestato per, diremo così, porto d'arme abusivo. Però è prontamente rilasciato perchè « incensurato » e riconosciuto « non esser egli persona capace di scandali e non potersi pensare che avesse avuta la spada a fine di male ».

Ai primi del decembre è a Spoleto e, come già si disse, il 7 di quel mese, i priori del Comune e i « trentasette », che avevano le stesse facoltà dell'Arringa generale, gli conferiscono come « *pittore eccellentissimo* » la cittadinanza spoletina unitamente ai figli e discendenti in linea maschile, imponendogli come corrispettivo un onere altrettanto lieve quanto modesto: l'offerta di un *tapetum pro mensa parva palatii Comunis* (*Arch. segr.* di Spoleto, *Reform.* ann. 1516-'19, c. 136). E l'anno successivo è nominato Capitano dell'Arte dei Pittori ed Orafi di Spoleto.

Nel '518 firma e data gli affreschi della chiesa parrocchiale del montano paesotto di Gavelli in territorio di Spoleto — ove poi, nel 1523, affrescò l'altare di S. Girolamo. E pure nel '518 è da ritenere che dipingesse a buon fresco la Madonna nella cappella dei Lombardi o Comacini nella chiesa di S. Ansano di Spoleto che, erroneamente, il Sordini designò come l'ultimo dei suoi lavori.

Del 1520 è l'affresco nella chiesa di S. Maria delle Lacrime a Trevi: la Deposizione o il Trasporto della salma di Gesù — opera assai lodevole perchè alquanto ricca di vita e di sentimento, anche se l'originalità della composizione appare menomata dall'eccessiva somiglianza a quella che Raffaello aveva dipinta nel 1502 a Perugia per la cappella di Atalanta Baglioni, bellissima e tragica figura di donna, travolta col suo dolore nelle atroci lotte fratricide che insanguinarono il suo grembo di madre.

Nel 1522, con fastosa grandiosità e vivace robustezza di colorito, eseguì la bella pala d'altare allogatagli dai Minori Osservanti di Trevi — la Coronazione della Vergine — ora in quella pinacoteca.

Poi lavorò di nuovo a Todi, per commissione di donna Clarice, nella cappella di S. Fortunato.

Poi — senza troppo dilungarci ulteriormente nelle notizie sulla sua attività — mise mano alla decorazione dell'intiera abside della chiesa di S. Giacomo presso Spoleto. E in quest'opera, datata 1526, se la decorazione del semicatino appare troppo chiaramente conformata — ma assai da meno — a quella che nel Duomo lasciò il Lippi (anche qui trionfa nell'empireo, fra santi ed arcangeli, la Madonna coronata dall'Eterno), i quadri in cui è scompartita la parete sottostante presentano pienezza di forme e un accenno, in lui più evidente del solito, di movimento drammatico e grandioso.

Ma, purtroppo, anche per altra corrispondenza quest'opera dello Spagna rievoca il ricordo di quel suo grande e maggiore precursore, Filippo Lippi. Come a questi era avvenuto di chiudere per sempre, con gli affreschi della tribuna del Duomo di Spoleto, il ciclo della magnifica sua vita di artista, e la morte lo colse qui a Spoleto prima che questa sua opera fosse compiuta, così lo Spagna non riuscì ad ultimare il compito assunto per quella chiesa. Potè, sì, dar termine alla decorazione dell'abside; ma non gli fu consentito di ultimare quella delle due edicole che fiancheggiano quella tribuna. Per una sola gli fu consentito, quella di sinistra intitolata a S. Sebastiano. E questa fu veramente (e mi compiaccio che per autorevole consenso sia stato finalmente e decisamente sanzionato questo sicuro, ma pur contrastato, convincimento mio), questa fu veramente la suprema opera sua.

Il 7-8 ottobre 1528 — così risulta da fortunate ricerche del Fausti nell'Archivio Capitolare del Duomo di Spoleto — Giovanni Spagna moriva, come già il Lippi sessant'anni prima, per così dire sulla breccia, a Spoleto. In uno dei fascicoletti o « bastardelli » della sacrestia del Duomo si legge: *Die 9 octobris 1528... havemo per la morte de lo Spagna pictore quattro torcie, etc.* ».

***

Tali, con la sommarietà che qui s'impone, le vicende di sua vita, specialmente in relazione alle opere sue.

Dare di queste un cenno completo non è qui possibile perchè assai numerose; e anche troppo occorrerebbe intrattenerci nel lavoro di cernita

Digitized by Google

tra le tante mal sicure attribuzioni ed esclusioni (1).

Mi limiterò a ricordare, perchè ignorato dai più e non menzionato in nessuno degli scritti sullo Spagna, l'affresco — che è indubbiamente suo — la tradizione perugina, tuttavia per la perfezione del disegno è da attribuirsi al periodo di sua piena maturità; forse alla metà del secondo decennio del Cinquecento e assai prossimo alla Madonna della Pinacoteca di Spoleto.

GIOVANNI SPAGNA: S. GIACOMO. — SPOLETO, CHIESA DI S. GIACOMO. (Fot. Anderson).

in un'edicola di una chiesetta del montano paese di Rapicciano presso Spoleto: la Madonna col Bambino e, in basso, due santi. È veramente pregevole. Quantunque vi si manifesti immanente

(1) Mi è occorso di leggerne un accuratissimo studio che ne ha compilato la Dott. Maria Teresa Silvaggi: studio tuttora inedito, ma di cui sarebbe utile e meritoria la pubblicazione.

Così pure l'altro affresco — anche questo a Spoleto e da nessuno ricordato come opera dello Spagna, neppure dal Berenson — esistente in una piccola chiesetta nel Borgo di Monterone. Rappresenta S. Lucia, e ricorda l'Assunta di S. Martino a Trevi.

Speciale menzione, perchè significativo rispetto

Digitized by Google

all'evoluzione di quest'artista peruginesco verso i caratteri cinquecenteschi, merita il gruppo di affreschi monumentalmente decorativi che lo Spagna dipinse nel loggiato del maggior cortile della Rocca di Spoleto in onore di Giulio II, che ora si trovano ricomposti, con qualche non felice adattamento, in una sala della Pinacoteca di Spoleto ad esaltare la memoria di Leone XII.

Oltre che belli — alcuni angioletti sono, per squisitezza di forme e di vita e perfezione di disegno tali che potrebbero attribuirsi a Raffaello; e le Virtù che fiancheggiano il bell'insieme monumentale si presentano con una pienezza plastica veramente cinquecentesca —, oltre che belli, questi affreschi interessano per la sicura data cui debbono riferirsi, cioè tra la fine del 1511 e i primi del 1512. Data sicura, questa, perchè sappiamo che Giulio II, dopo la sfortunata impresa nell'Emilia contro i francesi, nel suo ritorno da Rimini a Roma, giunse il mercoledì 18 giugno 1511 — con la sua corte e pur con l'ambasciatore di Spagna, Bartolomeo della Rovere e Giampaolo Baglioni — a Spoleto. E vi fu accolto con grandissime onoranze, fastosamente. Vi si trattenne tre giorni, alloggiato nella grandiosa Rocca albornoziana. E appunto a ricordo di questa sua dimora deve riferirsi l'affresco onorario monumentale dipinto dallo Spagna. Nè può credersi che quest'opera fosse commessa ed eseguita molto dipoi perchè si sa che Giulio II morì il 21 febbraio 1513. E pure è noto che gli Spoletini — cui doveva risultar tuttavia cruciante il ricordo del sacco che il fiero Pontefice non aveva voluto o saputo risparmiare, nel 1474, alla patria loro — sarebbero stati tutt'altro che disposti ad onorarlo *post mortem*. E tanto meno a ciò disposti, anche questo è noto, i partigiani del successore suo, Leone X, il quale dimostrò sin troppo apertamente di tenere assai poco alla glorificazione del suo predecessore. Ben lo seppe Michelangiolo; e par sia per ripeterlo, pensoso e sdegnoso, il Mosè di S. Pietro in Vincoli, rimasto solo e fuori di quel monumento che avrebbe dovuto inquadrarlo, ma che con la morte di Giulio II venne, per volontà di papa Leone, abbandonato.

Questo gruppo di affreschi dimostra chiaramente, con evidenza assoluta, come lo Spagna, pur conservando qualche impronta peruginesca, aveva allora — nel 1512 — sentito il desiderio di un nuovo e più ampio respiro, e vi conformava il suo magistero.

Dunque ecco una data che scandisce due diversi periodi, che si differenziano nelle diverse tendenze dell'arte sua. Prima del '512 essenzialmente, esclusivamente, nettamente peruginesca; poi, pur non completamente emancipandosi da quell'impronta, una tendenza cinquecentesca e specialmente e spiccatamente raffaellesca.

***

Ma come e da che fu determinato così chiaramente e nettamente questo mutamento?

Non risulta da documenti di archivio: ma deve ritenersi certo che poco prima di questa data lo Spagna avesse avuto occasione di vedere a Roma colui che era stato già suo condiscepolo, Raffaello — ma il Raffaello allora nella nuova pienezza della sua attività romana — e di sentirne la suggestione e comprenderne l'importanza.

E appunto l'influsso di Raffaello appare subito evidente e dominante in questo «secondo» periodo, la cui prima affermazione è in questi affreschi per Giulio II: l'influsso di Raffaello, pur rimanendo più o meno vitale il sustrato di quei primi ammaestramenti perugineschi che, a seconda che il soggetto pittorico ne sia per darne occasione, affioreranno più o meno apertamente.

Nel primo periodo, invece, cioè in tutte le opere anteriori al '512, gli elementi della scuola perugina — del Vannucci o dell'Ingegno — sono, anche se improntati dal temperamento personale dello Spagna, pieni ed esclusivi.

Il distacco tra questi due periodi, anche se così temperato, è evidente. E l'affresco monumentale per Giulio II segna il punto di questo trapasso.

Così, per limitarci alle opere menzionate, la Madonna della Spineta, la Natività Ancaiani, l'Incoronazione di Todi e gli affreschi nella chiesetta di S. Martino a Trevi debbono riferirsi al «primo» periodo. Sono apertamente esclusivamente perugineschi. Hanno, tutti, dell'arte mistica umbra, la dolce serenità dell'espressione, priva di movimento, ma squisita, e un equilibrio cromatico delizioso che, nel giuoco delle tre tonalità coloristiche — rosso, bianco, verde —, palpita con brividi di riflessi cangianti sui velluti e sulle sete. Ma il rilievo, specialmente nelle prime opere, è poco robusto, i contorni alquanto angolosi, e gli zigomi e il mento troppo pronunciati. E specialmente vi si manifesta l'isolamento estatico, ma statico, delle figure.

Tra questi difetti quelle qualità si affermano bellamente nella «Incoronazione di Todi», che è di certo una delle migliori opere dello Spagna, anzi il capolavoro della sua prima maniera.

***

Nel secondo periodo, invece il rilievo s'irrobustisce, il disegno è assai più corretto, i volti ed i corpi assumono una pienezza plastica cinquecentesca. E vi si manifesta un progressivo studio nella ricerca dell'espressione di sentimenti più complessi che non quelli dell'estatico rapimento.

A questo periodo va riferita la serie francescana che adorna la Cappella del Transito a S. Maria

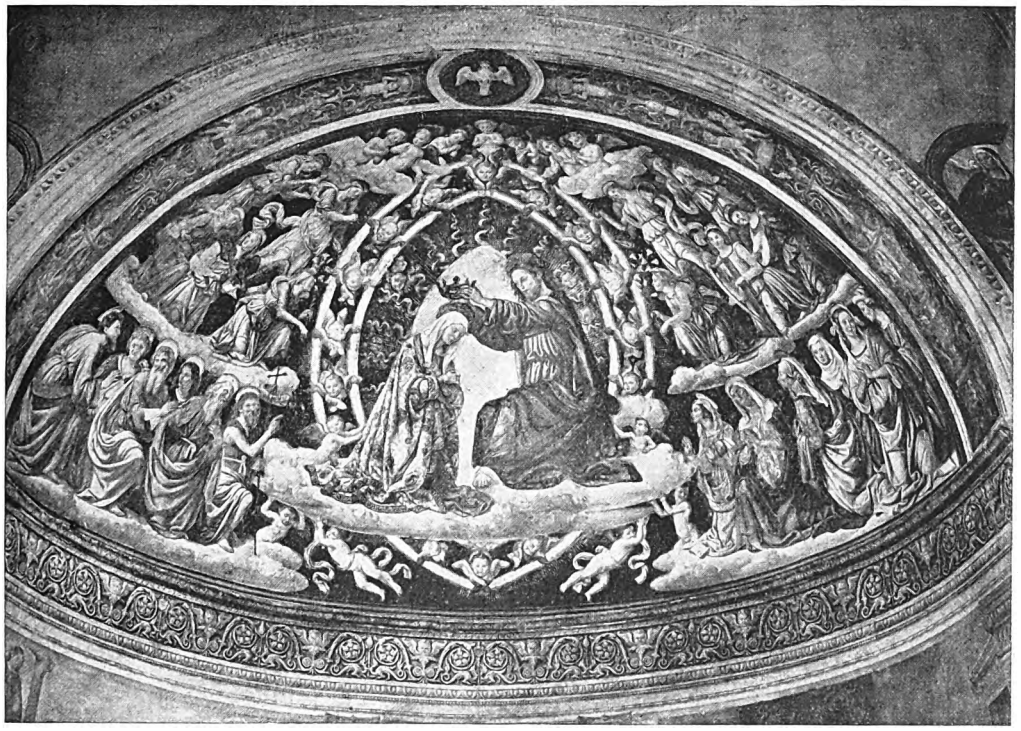
Digitized by Google

degli Angeli di Assisi, ove la varietà dei tipi si afferma, oltre che con robusta precisione del segno, anche con spirito franco, vivace e realistico.

E così pure, benchè essenzialmente diversa, è certamente la magnifica tavola a S. Francesco di Assisi, in cui tutto, dal disegno perfetto e costruttivo alla calda tonalità che si compone sotto il trasparente velo di un'atmosfera roseo-dorata, tutto è un omaggio reverente al nuovo nume, Raffaello. È del 1516.

data la Madonna della Chiesa di S. Ansano a Spoleto, probabilmente del 1518 e la *vexata quaestio* degli affreschi già alla Magliana e ora nella sala del Palazzo dei Conservatori in Campidoglio — Apollo e le Muse — che se pur son suoi, dovrebbero necessariamente esser posteriori all'assunzione al pontificato di Leone X, cioè al 1513.

Poi vennero gli affreschi nella Chiesa di S. Giacomo, l'ultima opera sua. In essi anche più evidente appare lo sforzo dell'artista a dare alla



GIOVANNI SPAGNA: CALOTTA DELL'ABSIDE DELLA CHIESA DI S. GIACOMO DI SPOLETO.
(Fot. Anderson).

E nel 1519-20, nella Chiesa delle Lacrime a Trevi — poco discosto da una delle tipiche e, forse, tra le più fredde opere del Perugino — dipingeva il Trasporto del Redentore, nel quale, come si è detto, l'imitazione della tavola di Raffaello, ora alla Galleria Borghese, è tanto evidente da menomare l'interesse che merita questa viva e drammatica composizione.

Due anni dopo dipingeva, pure a Trevi, per la chiesa di S. Martino la grandiosa tavola — ora in quella Pinacoteca — che, se anche conformata allo schema di quelle di Todi, dimostra quanto più ricca, efficace e sobria fosse divenuta l'arte e più evoluto il magistero dello Spagna.

E, senza intrattenerci in opere minori, va ricorscena movimento e alle figure espressione, grandiosità e sentimenti cinquecenteschi.

Mi sono riservato di ricordare a parte il delizioso affresco, la « Madonna con quattro Santi » (S. Girolamo, S. Nicola da Tolentino, S. Brizio e S. Caterina d'Alessandria), ora alla Pinacoteca di Spoleto, che, come si è detto, deve riferirsi al 1514 ; ed è una delle prime (non però la « prima » come dice il Venturi, perchè preceduta dalla decorazione in onore di Giulio II), una delle prime — forse la seconda — di questo secondo periodo.

Non solo è tale da doversi riconoscere una delle più squisite e pregevoli opere sue — veramente un capolavoro —, ma più ancora è interessante perchè vi si manifesta, più che in qualsiasi altra

Digitized by Google

delle sue opere, delizioso e suggestivo, nella gioia di una limpida luminosità, l'equilibrio tra la tradizione peruginesca, il sincero temperamento mite dell'artista, lo squisito suo senso coloristico e la perfezione e la vivace compostezza del disegno fermo e costruttivo.

Vi è diffuso e se ne riflette un dolce lume, e ti sembra sentir l'alitare quasi di un sommesso mormorio di lontane voci di fede e di pace, intimamente confortatrici.

È un insieme perfetto di equilibrio: quell'equilibrio che pochi mesi prima non aveva saputo trovare nell'affresco per papa Giulio (dovevano averlo turbato la novità dell'indirizzo e la monumentalità della composizione poco conforme al suo temperamento, a ciò inadatto) e che poi apparirà di nuovo turbato — ma con vittoriosa affermazione — nell'ultima sua opera a S. Giacomo, dalla sua ansiosa ricerca che, come dice il Venturi, « lo torturò per trovare la vivezza di movimento e la drammaticità della scena ».

***

Tali, con la sommarietà che qui s'impone, l'opera, e le vicende e i caratteri dell'opera feconda di Giovanni di Pietro detto lo Spagna.

Se pur si manifesta troppo grave su lui e non favorevole il confronto con i grandi artisti suoi contemporanei, certo è che in lui si debbono riconoscere valori artistici effettivi, ammirevoli e sopratutto simpatici. Anche se si voglia riconoscerlo troppo favorito dal giudizio del Vasari che lo designò come colui che « colorì meglio di nessun altro di coloro che lasciò Pietro (Vannucci) dopo la sua morte », ci si deve pur ricordare che giunse a tanto che alcuni dei suoi lavori vennero confusi, anche da competentissimi, con quelli, non soltanto del Perugino, ma pur di Raffaello.

Di questa serie di erronee esclusioni con cui si volle menomare l'opera sua feci già qualche cenno. Basti qui, per esempio, ricordare che la tela già degli Ancaiani, da lui dipinta per l'ora redenta ed interessantissima Abbazia di Ferentillo, la Superga dei primi duchi longobardi di Spoleto — ove fu poi sostituita da una copia del Conce — si ritenne dai più, ed autorevolmente, opera di Raffaello, e come tale fu acquistata nel 1833 ed esposta e catalogata dall'Accademia Reale di Berlino. Solo più tardi, e non senza contrasti, riuscì a trionfare il giudizio di Pietro Fontana (del gran discutere che se ne fece possiedo un carteggio interessante) che rivendicò definitivamente quest'opera allo Spagna. E, come pur si disse, anche la tavola nella basilica francescana di Assisi — che è certamente sua per sicura attestazione documentale — fu attribuita dal Passavant a Raffaello; e in vero ne ricorda le forme ampie e sicure e la calda e gradevole pastosità di colore — anche purtroppo alterata e un po' squilibrata da infelici ritocchi. E negli esempi potremmo continuare.

La possibilità di siffatti equivoci è buona prova del valore effettivo che convien riconoscere allo Spagna.

Non può esser compreso nel numero dei grandi — grandissimi — artisti innovatori, con cui si affermò nella storia e all'ammirazione del mondo il genio artistico italiano nel suo Rinascimento. Anzi dal loro confronto risulta sminuito.

Ma, sia pure quale gregario di sì eletta schiera che ebbe a capo quei sommi duci, fu valoroso e uno dei migliori. Fu veramente, come di lui concludeva il Venturi « il maestro che meglio imitò il Perugino e giunse, elaborandone i tipi, a dar loro una cinquecentesca grandezza ».

Ma, sia pure evolvendole, egli ci si rappresenta come il più fedele custode delle chiare tradizioni della pia arte pittorica umbra della Rinascenza. Questa è la sua peculiare caratteristica.

Egli le assimilò ed onorò: e le custodì qui, nel cuore dell'Umbria, in questa chiostra di monti che ricingono come in una corona devota la bellezza di questo cielo. Chiuso e quasi isolato in queste terre, egli le raccolse, quelle tradizioni, come in luogo di custodia; e le glorificò nella quiete di quest'ambiente, ove il silenzio sembra farsi più attento alle voci che « tra la terra e il ciel » si rispondono in armonia di strofe deliziose: egli, romito dell'arte in questa Galilea dell'Italia.

Non seppe far opera di grande e spiccata originalità poichè in lui non furono vivaci nè la potenza d'invenzione nè l'ingegno creatore. Ma ciò che fece, fece bene, molto bene e in talune sue opere in vero mirabilmente — e sempre con cura diligente ed assoluta probità artistica.

Si è indotti a ripensare a quei mirabili artieri che quasi isolati nella modesta quiete di botteghe silenziose vissero raccolti a far fecondo con amoroso studio l'industre lavoro. E ne sono sorte, come da lontana e misteriosa ma limpidissima sorgente, opere egregie, creazioni deliziose. La provincia ne ha dato, e pur qua e là ne dà tuttavia, esempi interessantissimi.

Però anche come tale egli fu campione assolutamente egregio e superiore.

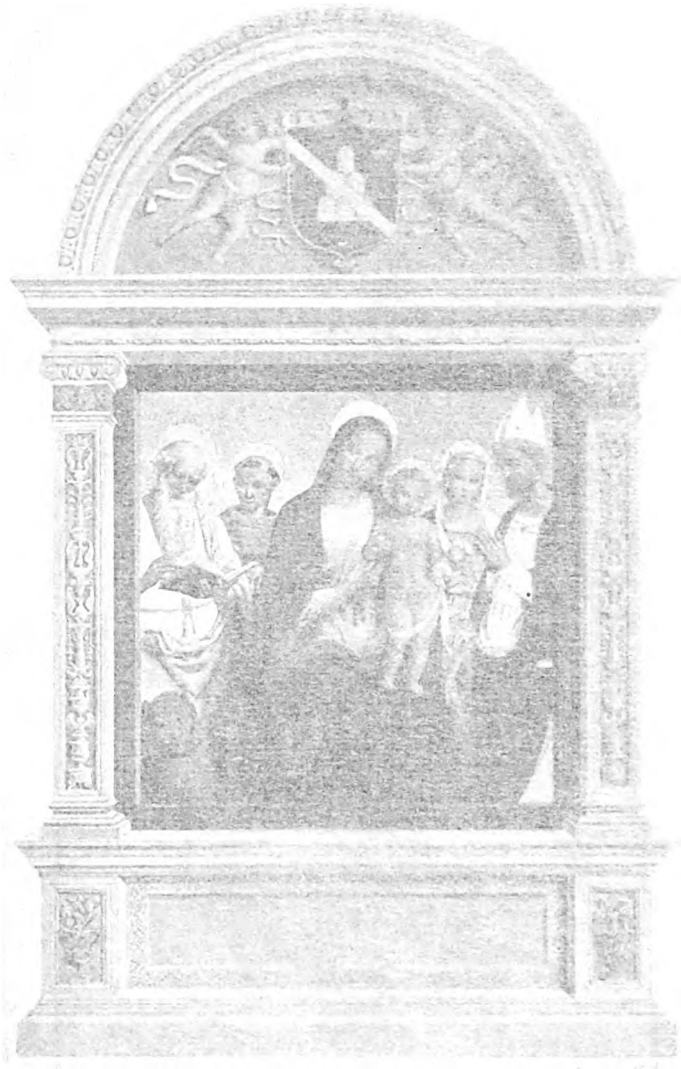
***

Tale l'artista di cui ora ricorre il quarto centenario di sua morte e che Spoleto, come suo cittadino, sente il dovere e si propone di onorare degnamente.

È in vero questa Mostra che, col provvido patrocinio del Ministero della P. I., si è voluta a Spoleto, sarà di lui una degna celebrazione.

Più veramente, così io credo, una rivelazione.

Digitized by Google



GIOVANNI SPA[illegible] [illegible]SCO)

[illegible]

EMPO RIVA

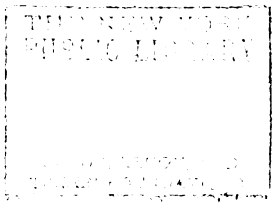
N. 404.

Digitized by Google

Digitized by Google

GIOVANNI SPAGNA: MADONNA CON SANTI (AFFRESCO).
(PINACOTECA DI SPOLETO).

Digitized by Google



Digitized by Google

Vi sono raccolte molte delle più egregie opere sue: anche la interessantissima tela già degli Ancaiani, cortesemente inviata da Berlino.

Nella maggior sala di questa Pinacoteca si trovano raccolte, così che ne sia agevole e immediato il confronto e lo sviluppo della sua evoluzione, le sue importanti e belle tavole dell'incoronazione: quelle di Todi e quelle di Trevi, da riferirsi rispettivamente ai due periodi della sua opera feconda. E a fianco di esse l'imponente tavola, pur sullo stesso tema, dell'allievo e genero dello Spagna, Jacopo Siculo.

E questo insieme qui si ravviva nelle chiare luci, che vi si diffondono dalle ampie finestre aperte sull'ampia e luminosa distesa della valle del Clitumno: le chiare luci di questo cielo dell'Umbria che guidarono la scelta e la fusione dei colori e a comporli in armonia alla devota ispirazione di quest'artista — che seppe sì squisitamente, intimamente sentirle e illuminarne i suoi quadri deliziosi.

CARLO BANDINI.

Spoleto, Luglio 1928

GIOVANNI SPAGNA: UN MIRACOLO DI S. GIACOMO. — SPOLETO, CHIESA DI S. GIACOMO.

(Fot. Alinari).

Digitized by Google

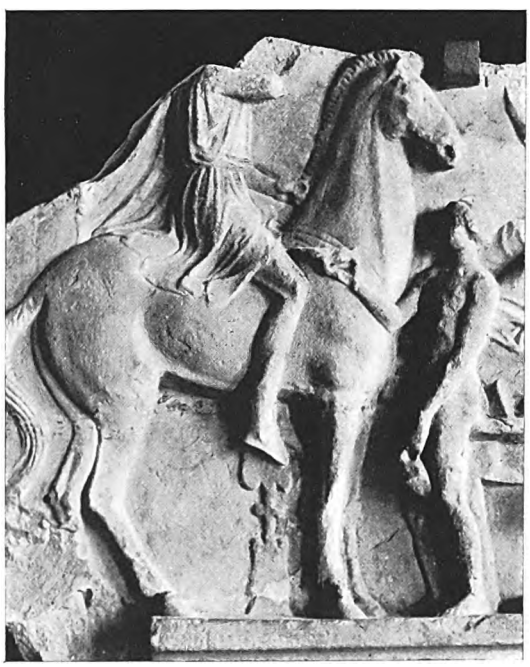
LA RAPPRESENTAZIONE ARTISTICA DEL CAVALLO

NEL novembre del 1923, a Milano, si sono tenute parecchie e ferventi adunanze di una commissione che si proponeva di fondare una scuola per lo « studio artistico del cavallo ». Tale scuola avrebbe dovuto sorgere nel Parco di Monza — come propaggine dell'Università delle Arti Decorative — ed a contatto immediato coll'allevamento di « puro sangue » istituito pochi anni or sono dalla « Società per l'incremento delle razze equine » al Mirabello, la storica e magnifica antica villa dei Durini.

Ma l'idea era destinata a naufragare nell'indifferenza generale. Non trovò appoggi. Trovò anzi ostilità aperte da parte di elementi sportivi ai quali spettava, per definizione, il dovere d'esserne i sostenitori più convinti. Onde, — insieme ai pochi amici coi quali la proposta si era vagheggiata, studiata e condotta alla pubblica discussione — si decise di.... non parlarne più.

Ma alla rinunzia non si giunse senza amarezze, poichè la iniziativa era sorta dalla coscienza di poter colmare una lacuna dei nostri ordinamenti artistici e scolastici, resa evidente dal sempre più esiguo numero di pittori e scultori *animaliers* nel paese che ha pur dato — senza ricordare gli antichi — un Londonio in tempi non ancora lontani, un Palizzi in tempi recentissimi: e fra l'uno e l'altro il Monti che fu chiamato per ischerzo dai contemporanei lo « scultore bestiale » poichè in pieno neo-classicismo si compiaceva di studiare le linee e le mosse degli animali e dei cavalli specialmente.

Di questi ultimi ben pochi artisti si occupano oggi ancora, forse per la difficoltà di rappresentarli data la grande mobilità del vivacissimo modello: solo Aristide Sartorio, appassionato di equitazione, e Duilio Cambellotti, vissuto a lungo nell'Agro romano accanto ai rustici allevamenti « bradi », hanno dedicato e dedicano — ch'io sappia — studi speciali all'argomento equino. Gli scultori li trascurano con commovente unanimità: epperciò le piazze si popolano di statue equestri nelle quali « la più nobile conquista dell'uomo » si denunzia spesso e volontieri veduta ed analizzata.... davanti alla cavalcatura di Marco Aurelio: non certo coll'esame dei tipi coevi, vivi e scalpitanti!



FRAMMENTO DI LAPIDE SEPOLCRALE GRECA.
VENEZIA, MUSEO ARCHEOLOGICO.
(Fot. Alinari).

Forse a determinare questo abbandono del soggetto equino da parte dei nostri artisti, concorre la mancanza di ogni incoraggiamento personale e collettivo, privato od ufficiale. Ciò non si deplora invece all'estero, specialmente in Inghilterra, in Francia, nel Belgio, ove le società sportive favoriscono e sussidiano tali studi mentre i singoli fedeli cultori dell'equitazione e della caccia — associando logicamente l'amore dell'arte alla passione dello *sport* — costituiscono un pubblico ed un « mercato » per le opere artistiche a tema sportivo. Tanto vero che un nostro eccellente *animalier*, il compianto Rembrandt Bugatti, trovò fortuna e

Digitized by Google

gloria soltanto quando si recò a lavorare oltre i confini....

***

Le nostre amarezze trovano però qualche conforto. Ad esempio quello di constatare come gli incoraggiamenti fecondino spesso all'estero una ricca produzione artistica specializzata nel genere, ma non ancora una definitiva realtà di risultati artistici.

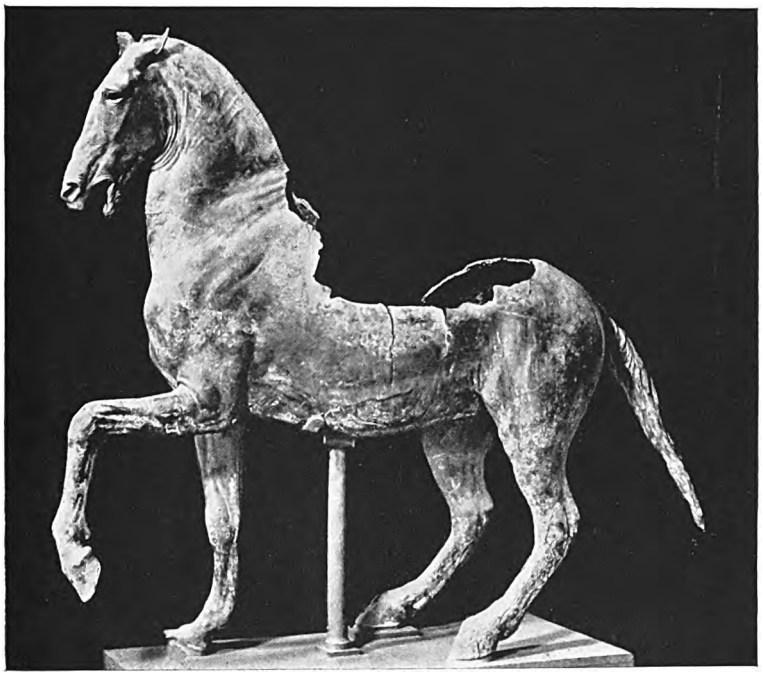
Le incubazioni artificiali, moltiplicate e perfezionate, raggiungono spesso una ricca quantità ma assai raramente una superiore qualità di saggi d'arte sportiva.

Vedete l'Inghilterra: essa è da un secolo e mezzo ormai la patria classica del cavallo moderno e dovrebbe di conseguenza poter vantare una fiorente pittura ippica, trionfalmente sviluppata nel terreno più propizio al suo sviluppo, ed una scoltura equestre resa insigne dallo spettacolo quotidiano dei più bei tipi equini che gli artisti possano immaginare e desiderare.

Ebbene: quando ci capitano sott'occhi gli originali — o le loro riproduzioni in fotografia od incisione — delle opere dei pittori o scultori ippici inglesi — anche i più celebrati — la nostra delusione è completa. Nove volte su dieci si tratta di figurazioni tradizionalmente convenzionali del « puro sangue » evocato secondo le tirannie obbligatorie di un *cliché* invariabile ed ormai abusato, secondo regole stereotipate di atteggiamenti e forme lontane da ogni concetto di verità, da ogni scrupolo di osservazione anche superficiale dei modelli.

Da quando l'allevamento del « puro sangue » venne iniziato nella seconda metà del settecento, si direbbe che i disegnatori inglesi si siano accordati nel proposito di falsarne e deformarne le linee artistiche in tutti i modi: sopratutto coll'allungare a dismisura la groppa e col ridurre a proporzioni minime le teste. A giudicarli dalle calunnie di certi loro celebri ritrattisti, si dovrebbero tutti tacciare di « microcefali » i prodotti dei tre famosi stalloni « primigenii » incrociati colle non meno famose cinquanta cavalle sulle quali vennero imperniate le altrettanto nobili famiglie equine legalmente riconosciute dallo *stud-book* internazionale.

Come gli scultori greci, specialmente del periodo classico, ebbero la tendenza a estetizzare l'uomo raffigurandolo colla testa più piccola del naturale — il che metteva meglio in valore i dettagli delle muscolature atletiche o le forme giunoniche degli eroi e delle Dee — così i pittori



BRONZO GRECO DEL V SECOLO. — ROMA, PALAZZO DEI CONSERVATORI. (Fot. Alinari).

Digitized by Google

inglesi adottarono identico espediente ad aumentare l'effetto delle loro tele cavalline, nello sforzo — sfortunato questa volta — di rendere ancora più nobile del vero il più nobile dei quadrupedi....

Il tipico difetto dei moderni pittori inglesi che si accenna già nel Sartorius, autore del notissimo quadro *Eclipse in corsa*, continua da parte di tutti i moderni pittori inglesi da Elim all'acclamatissimo Herring nella cui galleria dei ritratti di cavalli vincitori del *turf* ospitata dal castello di Goodwood, è difficile distinguere un *crak* dall'altro tanto ciascun ritratto obbedisce alle formule convenzionali rassomigliando al tipo *standarizzato* più che al cavallo preso a modello.

Fu sempre riconosciuto all'arte il diritto di abbellire — possibilmente! — la natura. E tale diritto non dovrebbe essere discusso neanche in campo ippico quando l'artista — in fatto di cavalli — possedesse l'acume e la competenza di conoscere i difetti del modello e il buon gusto necessario per riuscire a rettificarli dando alla copia l'armonia e la bellezza che mancano all'originale.

Ma le deformazioni sistematiche degli artisti inglesi nulla aggiungono e molto tolgono all'armonia ed alla bellezza del « puro sangue »! Eppure si sono perpetuate fino a pochi anni addietro, e quel che è peggio diffusero imitazioni fra taluni artisti del continente, i quali hanno trovato più comodo e facile di studiare il cavallo nelle stampe e nelle oleografie britanniche che non nella realtà assai più vicina e sicura, partecipando ad un errore giustificato in gran parte nei loro colleghi d'oltre Manica da un più grave errore della scienza di casa loro, come avremo occasione di dimostrare fra poco....

FONTANA DEI DOMATORI. — ROMA, PIAZZA DEL QUIRINALE. (Fot. Alinari).

***

Intorno alla cosidetta « regola di proporzione » del cavallo, molto si è scritto e molto si è dissertato in tutti i paesi mentre si iniziava la selezione del « puro sangue ». Ed anche dopo! Forse ancora più abbondantemente!

Ma le leggi somatiche sufficenti agli artisti per basare una logica e veritiera rappresentazione del cavallo, le aveva fissate ormai da parecchi se-

Digitized by Google

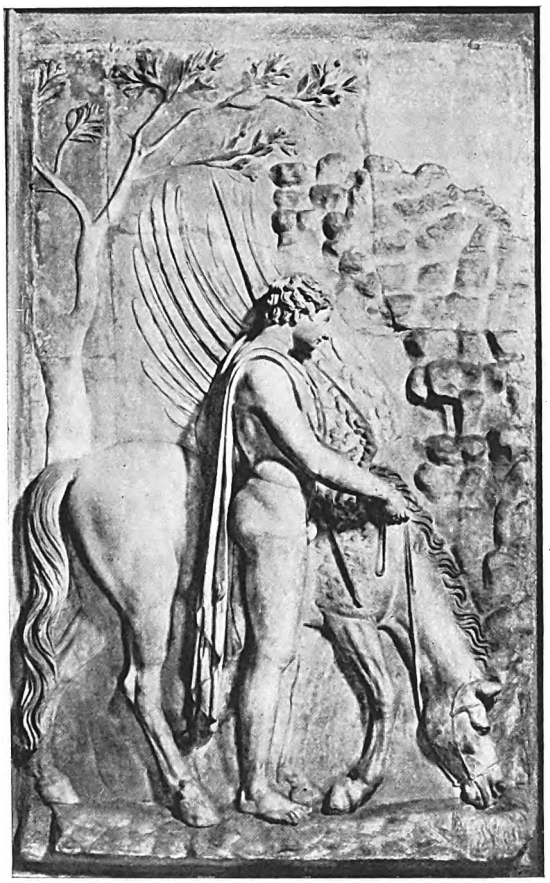
IL TRIONFO DI TITO.
BASSORILIEVO NELL'INTERNO DELL'ARCO DI TITO, ROMA.

(Fot. Alinari).

LA BATTAGLIA DI COSTANTINO.
BASSORILIEVO NEL FORNICE A DESTRA DELL'ARCO DI COSTANTINO, ROMA.

(Fot. Alinari).

Digitized by Google



BELLEROFONTE ABBEVERA IL CAVALLO PEGASEO.
BASSORILIEVO ALESSANDRINO NEL PALAZZO SPADA, ROMA.
(Fot. Alinari).

coli, col suo genio onniveggente, il nostro Leonardo da Vinci. Peccato che le sue osservazioni acute e sagacissime, siano rimaste quasi del tutto ignorate per tanto tempo!

Fino al giorno cioè — lontano soltanto di qualche decennio — in cui Edoardo Rouveyre iniziando la sua pubblicazione colossale intorno al l'opera di Leonardo, ebbe a raccogliere nel primo volume le note, gli studi e gli schizzi dedicati al cavallo ed alla sua anatomia dall'autore di *Gioconda*, rivelando agli studiosi di tutto il mondo, in riproduzioni esattissime, gli schizzi ed i disegni equini leonardeschi conservati dalla biblioteca di Windsor.

Non è molto facile di penetrare nei dettagli di quei preziosi segni di Leonardo non sempre molto chiari nè leggibili. Egli annotava e studiava per sè, non certo per la curiosità dei posteri. Forse il materiale di Windsor gli è servito per modellare il cavallo della statua equestre di Francesco Sforza la cui distruzione rappresenta una delle più grandi sventure per l'arte. Certo egli non si sarebbe mai immaginato che dopo cinque secoli quei frettolosi guizzi della sua matita divinatrice e rivelatrice dovessero essere così ansiosamente frugati ed assurgere a testo indiscusso ed insuperato per gli artisti e gli scienziati del ventesimo secolo!

Neanche Leonardo però — nell'escogitare le leggi di proporzione del cavallo — fu insensibile al precedente dello scultore greco Policleto il quale — secondo la storia e la leggenda — avrebbe fissato il *tipo* umano nelle dimensioni di una sua statua alta 1,65 ritenendo questa l'altezza media di un uomo normale e rilevando come questa altezza totale corrispondesse a sette volte e mezzo la lunghezza della testa virile misurata dalla sommità della fronte all'estremità del mento.

Da questo canone accettato da secoli e secoli in tutte le accademie artistiche del mondo come *legge generale* — confermata dalle eccezioni secondo il vecchio e un po' grottesco adagio — per lo studio del nudo, è derivata la legge leonardesca applicata al mondo equino?

ANTINOO CON GLI ATTRIBUTI DEI CASTORI.
ANTICA SCOLTURA DELLA VILLA ALBANI.
(Fot. Alinari).

Digitized by Google

UNO DEI CAVALLI DELLA BASILICA DI S. MARCO. — VENEZIA.
(Fot. Alinari).

Digitized by Google

Certo Leonardo ha scelto anche lui la testa come unità di misura del cavallo. E basta una prima rapida occhiata agli schizzi di Windsor per constatare come la maiuscola T ripetuta in ogni calcolo ed in ogni nota, corrisponda simbolicamente alla lunghezza — dalla nuca al labbro inferiore — delle teste dei cavalli evocati coi nervosi *croquis*.

Non è questo il luogo di illustrare minutamente questi *croquis* e le complesse teorie anatomiche onde il Vinci li accompagna. Agli artisti sarebbe stato sufficente, per evitare tanti errori grossolani, di conoscere queste deduzioni fondamentali derivate dalle lunghe ed appassionate osservazioni di Leonardo il quale studiava la natura e non... le stampe esotiche.

Anzitutto egli ha dimostrato come nel cavallo *normale* (anche qui le eccezioni sono ammesse.... a confermare la regola generale) la lunghezza della testa misurata come dianzi abbiamo indicato, corrisponda ineluttabilmente ad altre varie lunghezze: a quella per esempio che segna lo spessore del corpo, fra la linea dorsale e le linee del ventre, a quella della spalla misurata in alto dal garrese e in basso alla punta del petto, alla lunghezza che rappresenta la distanza fra l'estremità dell'osso della spalla (*scapulum*) e l'anca, nonchè all'altezza della punta del garretto sul suolo.

Di più, nei disegni di Leonardo, il cavallo di belle forme e normale di aspetto, risulta esattamente inscritto nel quadrato formato colla linea

IL FIGLIO DI MARCO NONIO BALBO. — MUSEO NAZIONALE, NAPOLI. (Fot. Alinari).

Digitized by Google

del suolo dalle tangenti: in alto del garrese, ad un lato dell'estremità della groppa e della punta del garretto, all'altro lato dalla perpendicolare che elevata dal suolo per l'attacco dell'incollatura va ad incontrare la orizzontale tangente l'estremità del garrese come già abbiamo accennato e come appare dal disegno riprodotto.

Sulla base di questo perfetto quadrato Leonardo deriva un'altra legge assoluta: la eguaglianza fra l'altezza del cavallo misurato dal suolo al garrese e la sua lunghezza dalla punta del petto alla estremità della groppa.

In questa lunghezza totale del cavallo, la lunghezza della sua testa è contenuta due volte e mezzo.

***

Queste incontrovertibili verità rivelate dal genio che precorse anche la moderna aviazione, ebbero — prima ancora di essere note agli studiosi — una strana completa ed eloquente conferma.

Un grande studioso della materia, il Bourgelat direttore della scuola veterinaria di Lione e fondatore di quella di Parigi, senza conoscere affatto gli studi di Leonardo ancora seppelliti in biblioteca ed ignorati da tutti, giunse alle stesse identiche sue conclusioni nel suo *Traité de la conformation extérieure du cheval* pubblicato nel

STATUA EQUESTRE DI MARCO AURELIO. — ROMA. (Fot. Alinari).

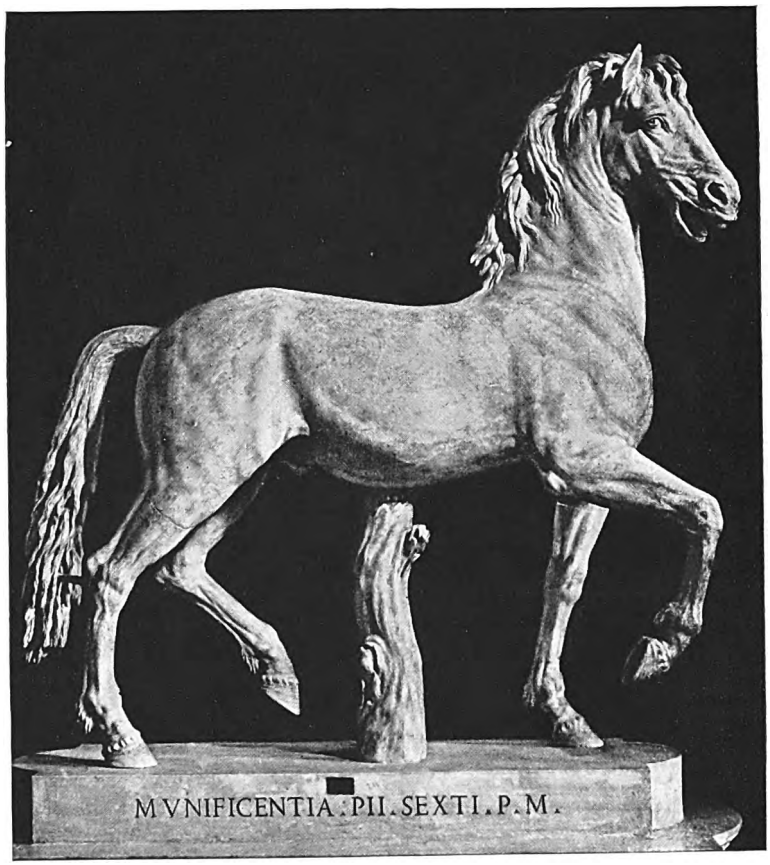
Digitized by Google

1770. Anche il Bourgelat scelse la testa come unità di misura e rilevando le proporzioni del cavallo con uguale procedimento logico giunse ai medesimi risultati di Leonardo.

Il Bourgelat si era proposto di reagire contro le libertà soverchie che gli artisti del suo tempo già si permettevano nell'effigiare il cavallo.

Alle obbiezioni che non gli mancarono da varie parti, e specialmente a quelle di Vallon e Richard, egli obbiettò la necessità di creare un *tipo* pure ammettendo le diversità fra un soggetto e l'altro create dalle differenze di servizi, di razza, di allevamento o di conformazioni.

Egli partiva dal principio « nessun cavallo è perfetto »: ma gli avversari della sua dottrina, specialmente inglesi, gli fecero colpa di aver scelto come tipo un troppo volgare cavallo da tiro, come più tardi — in mancanza di migliori argomenti — si fece colpa a Leonardo di aver elevato a oggetto delle sue ricerche e dei suoi studi un cavallo belga alquanto tozzo e pesante. Ma Leonardo doveva per forza studiare il cavallo da guerra dei suoi tempi nei quali erano tuttora sconosciute le *levrettes* del *turf!* Comunque: fin dagli inizi del secolo scorso tutti gli scrittori di scienza ippica, gli *sportmans* e gli artisti accettarono le misure e le proporzioni di Bourgelat. Solo in Inghilterra trovarono opposizioni accanite ma soltanto in quanto riflettevano il rapporto della testa colla lunghezza della groppa.



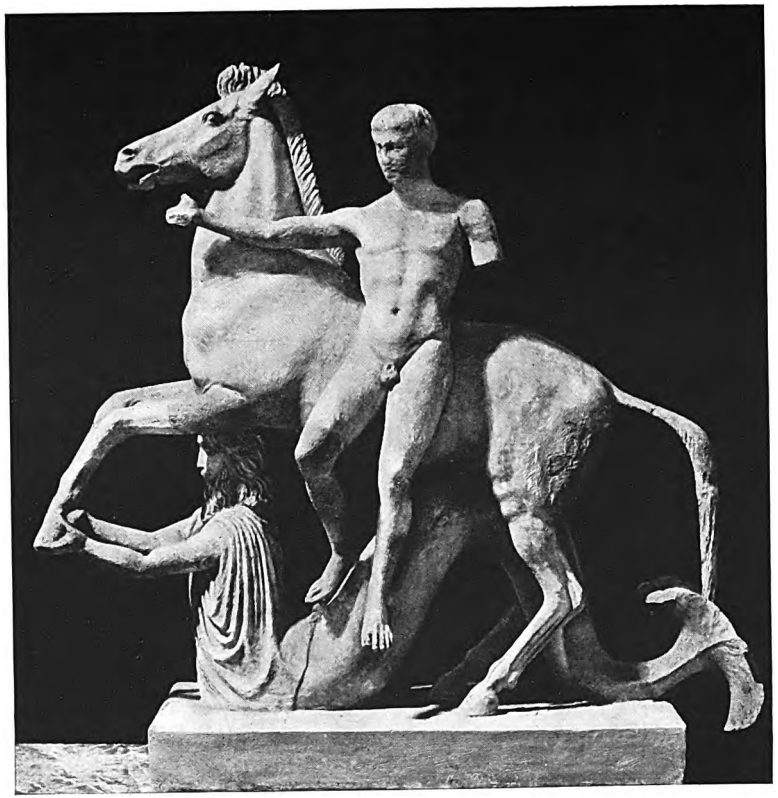
CAVALLO AL TROTTO. — SCULTURA ANTICA DEL MUSEO VATICANO, ROMA. (Fot. Alinari).

***

William Yoautt nella sua famosa opera *The horse* edita a Londra nel 1848, riprodusse il ritratto di *Eclipse*, uno dei tre stalloni capostipiti del puro sangue e fra i tre quello che ha dato più largo numero di discendenti e di vincitori. Il famosissimo grigio, nato nel 1764 da uno stallone orientale acquistato dal mercante Darley ad

Digitized by Google

COMMODO ALLA CACCIA. — SCULTURA ANTICA NEL MUSEO VATICANO, ROMA.
(Fot. Alinari).



DIOSCURO. — MUSEO NAZIONALE DI NAPOLI.
(Fot. Alinari).

Digitized by Google

Aleppo, in quel ritratto risulta lungo tre volte la propria testa. Fu veramente *Eclipse* così sproporzionato? La sua discendenza, tutta più lunga che alta, contro le constatazioni leonardesche, lo farebbe dubitare....

In ogni caso la costruzione eccezionale dell'eccezionalissimo cavallo il quale — secondo la leggenda ond'è circondato — non avrebbe mai conosciuto nè la sconfitta, nè la *cravache*, nè lo sperone, non soltanto ha incoraggiato l'errore già inveterato degli artisti, ma ha condotto verso deduzioni sbagliate la stessa scienza veterinaria inglese.

INGRESSO TRIONFALE DI MARCO AURELIO.
ANTICO BASSORILIEVO NEL PALAZZO DEI CONSERVATORI, ROMA.
(Fot. Alinari).

Infatti il Saint-Bel, fondatore del Collegio veterinario di Saint Pancrace, pure accettando in gran parte le teorie di Bourgelat gli sollevò la solita eccezione del « brutto cavallo » assunto a modello. E per suo conto pretese di adottare le teorie di Bourgelat al tipo equino rappresentato da.... *Eclipse!*

Certo il nuovissimo cavallo da corsa creato cogli incroci, gli allenamenti severissimi, la sopranutrizione e la selezione accurata, con le sue costole portate all'indietro e meno convesse, lo sviluppo artificioso degli arti e dei muscoli, la riduzione ai minimi termini strettamente necessari delle parti carnee e grasse, aveva struttura ben diversa da quella del cavallo da tiro col cofano arrotondato e le gambe corte e robuste, la groppa immensa. Ed anche aveva pochi punti di rassomiglianza col cavallo da bardatura bellica di Leonardo....

Ma appunto per ciò, tanto meno era a sua volta indicato a costituire un *tipo* fisso e costante. E fra i cavalli da corsa il meno indicato all'uopo era appunto *Eclipse* che appariva fra i corsieri coevi un *tipo* a sè per lo smisurato sviluppo in lunghezza della groppa formidabile!

Come ha finemente osservato il Duhousset, sarebbe bastato di dimenticare *Eclipse* ed allungare di un ottavo la testa dei cavalli nei disegni, nei quadri e nei ritratti ippici inglesi, perchè il rapporto colla lunghezza del corpo si ristabilisse in una normalità corrispondente alle regole di Leonardo o quanto meno a quelle di Bourgelat nel massimo da quest'ultimo fissato colla proporzione di 1 a 2 e $^3/_4$.

Ma il tradizionalismo caratteristico degli inglesi si impuntò sul tipo di *Eclipse*, oggi ancora adottato da molti artisti contro la verità più evidente ed a malgrado le stesse evoluzioni innegabili del puro sangue nei suoi aspetti esteriori.

In Francia invece gli artisti compresero come Bourgelat, integrando Leonardo, fosse riuscito — nel determinare il rapporto delle varie parti del cavallo fra di loro e coll'insieme — a fissare delle leggi di proporzione assai utili a confrontare diversi tipi fra di loro, facilitando agli artisti il compito di caratterizzare in modo reciso e sicuro non soltanto i soggetti, ma le varie razze e specialità di cavalli. Per questo la Francia potè per prima vantare un cospicuo gruppo di pittori del cavallo, da

Digitized by Google

PIETRA SEPOLCRALE DI GUGLIELMO BERARDI (1289). — FIRENZE, ANNUNZIATA.
(Fot. Alinari).

ANDREA PISANO: IL VALORE MILITARE.

ANDREA PISANO: L'ARTE D'ADDESTRARE IL CAVALLO.
FORMELLE DECORATIVE DEL CAMPANILE DI GIOTTO — FIRENZE. (Fot. Alinari).

Digitized by Google

SANSEPOLCRO - FREGIO SCOLPITO IN PIETRA NELLA TORRE DEL XIII SECOLO.

(Fot. Alinari).

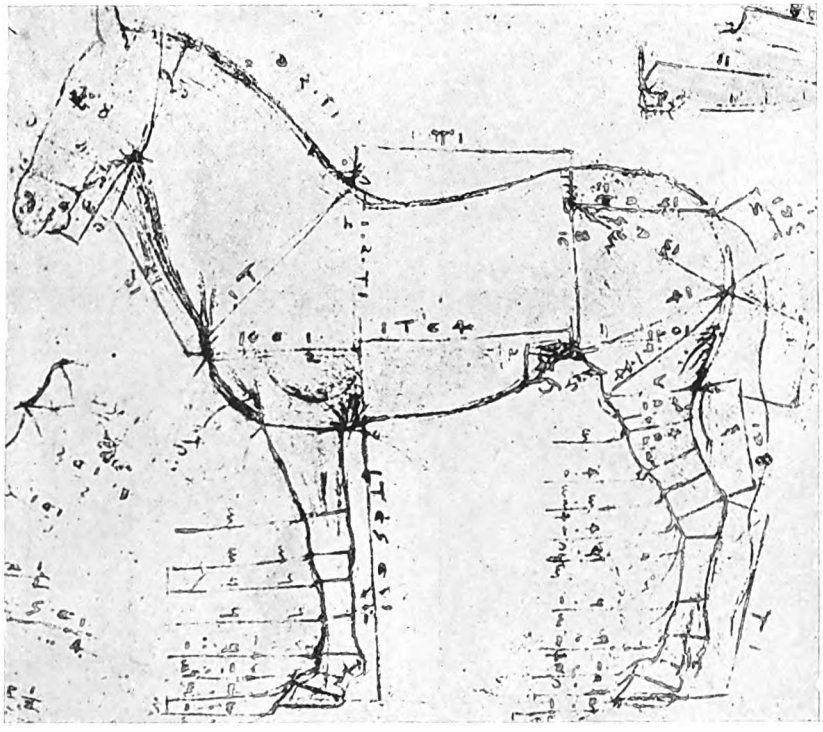
Gericault a Meissonier, dai Vernet a Morot. E basta un esame anche rapido dei saggi rappresentativi dedicati al cavallo dagli artisti dei vari altri paesi per convincersi di questa superiorità conquistata dai francesi colla comprensione acuta delle leggi che Leonardo da Vinci divinava nel secolo XVI lasciando al secolo XIX di confermarle in modo non più controvertibile colla fotografia.

Poichè la fotografia, assai più della scienza veterinaria, è riuscita allo scopo!

Come il microscopio accorrendo in aiuto all'occhio umano, ha concorso in tanti campi a sfatare vecchi errori ed a disperdere vieti pregiudizi, così l' « istantanea » è venuta a troncare tante bizantine discussioni intorno alle *andature* — anch'esse per tanto tempo così arbitrariamente e grottescamente rappresentate — ed alla costituzione organica del cavallo.

È alla luce delle constatazioni fotografiche che un rinsavimento dell'arte inglese si è finalmente cominciato a notare.... E con quelli dei moderni artisti britannici, la camera oscura ha messo in luce — come avremo occasione di constatare — altri e ancor più gravi errori degli scultori e pittori antichi.

GUIDO MARANGONI.



LE PROPORZIONI DEL CAVALLO — STUDIO DI LEONARDO DA VINCI.
DAL MANOSCRITTO ESISTENTE NELLA BIBLIOTECA DEL CASTELLO DI WINDSOR.

Digitized by Google

ARCHITETTURA MODERNA IN GERMANIA

I periodi di decadenza artistica, quando, cioè, uno stile giunto all'apogeo, perde, ripetendosi, il suo slancio e la sua originalità, sono generalmente periodi di gestazione, nei quali germinano tendenze e speranze nuove. Tra gli artisti è l'architetto sul quale incombe la maggiore, responsabilità direi quasi storica. L'opera sua lo rende l'intermediario del pensiero d'un popolo, il rappresentante d'un'epoca intera nel suo svolgimento morale, spirituale ed economico, ch'egli documenta in modo a tutti visibile giorno per giorno, nei secoli. L'edifizio resta, testimone trionfante d' una generazione forte e gloriosa, o accusatore deforme d'un'epoca di superficialità indolente e di tendenze e gusti depravati. L'architetto riassume quello che il pittore, lo scultore, il musicista fa vibrare nella singola opera sua, riunendo tutte le armonie artistiche in un solo accordo che può essere di tersa limpidezza come di dolorosa dissonanza; accordo che non svanisce col dileguarsi delle onde sonore.

Lo sviluppo della macchina unito all'orientamento materialistico hanno avuto una rovinosa influenza sull'architettura germanica, specialmente verso la fine del secolo decimonono. Non più lo scultore o la mano provetta dell'operaio, ma bensì la macchina fornisce a prezzi, che per il fiorire delle industrie e per la crescente concorrenza diminuiscono giornalmente, il materiale e gli ornamenti; la speculazione ha libero campo di acquistare terreni sui quali s'innalzano, con rapidità spaventosa, edifizi costruiti senza intendi-

ARCH. MESSEL. — PALAZZO NELLA VIKTORIASTRASSE A BERLINO. (Fot. Stoedtner).

Digitized by Google
433798 A

mento artistico, a solo fine di lucro dell'impresario. Un misto di stili, un agglomeramento di cariatidi, di ornamenti in metallo e in cartapesta; uno sfarzo bugiardo di marmi, di colonne e di appartamenti fatti ad inganno dell'occhio e a scherno di ogni elementare concezione pratica ed estetica. Vasti quartieri sorsero così a Berlino e nelle città industriali deturpandone l'aspetto. Sotto gli auspici della corte, ma con intenzioni opposte, venivano rasi al suolo edifizi d'importanza nazionale e di tradizione storica, per far posto a costruzioni sfarzose, plasmate e adattate male agli stili del romanico, gotico o del rinascimento.

Sarebbe erroneo il voler circoscrivere il male commesso, incolpando le singole personalità che sono gli esponenti di una o più generazioni. Ma come col ricordo costruttivo lasciato da Federico II, fu immortalato per la Prussia il nome del suo architetto v. Knobelsdorf, e con quello di Federico Guglielmo IV, quello dello Schinkel, non possiamo ignorare che Guglielmo II e l'epoca sua diedero la preferenza ad architetti che ciecamente e devotamente li assecondarono nei loro dilettantismi superficiali, creando edifici di nuda povertà nel loro variopinto addobbo, freddi e spostati nel loro pathos falso e insignificante.

Non mancarono però in quest'epoca di disordine e di disvio, artisti di polso consci della loro responsabilità e della loro missione.

Benchè incatenati ancora nella tradizione, sentirono profeticamente la spinta verso le nuove esigenze dovute allo sviluppo meccanico, tecnico e industriale. Il movimento fu contemporaneo nei diversi paesi europei. Mentre in Olanda Petrus Berlage si emancipava dalla schiavitù di una tradizione grettamente intesa, seguendo nella costruzione della « Borsa » di Amsterdam le proprie visioni artistiche, il belga van de Velde poteva sviluppare e realizzare in Germania le sue proprie idee e le sue personali aspirazioni. Da questo risveglio possiamo seguire l'evoluzione chiara e concreta, che nel corso di pochi anni ha condotto, grazie alla libertà d'azione e alla concentrazione intensa di tante energie, ad un risultato di alto e puro livello artistico.

ARCH. MESSEL. — I MAGAZZINI WERTHEIM NEL LEIPZIG-PLATZ A BERLINO.
(Fot. Stoedtner).

Dai moderni orientamenti è sorta un'arte tutta nuova, e l'architettura, pur adattandosi al nuovo ritmo, alle nuove condizioni di vita, ai nuovi compiti, ha saputo trovare la nuova formula artistica, là dove apparentemente tutto all'arte sembrava ostile e negativo.

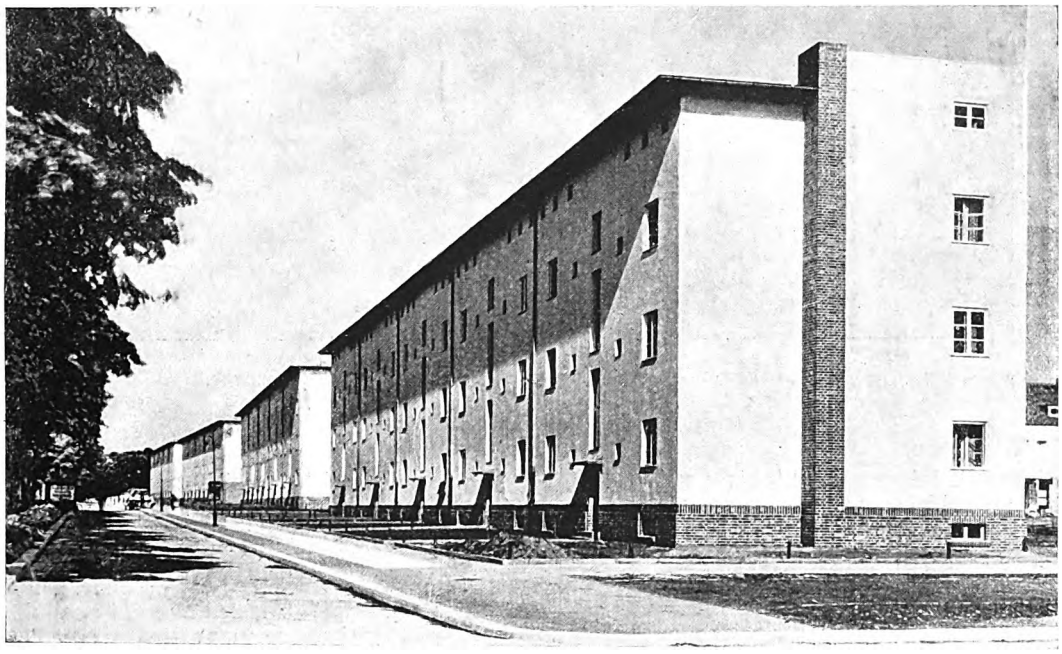
Per poter realizzare i propri ideali e le proprie convinzioni, data la natura dell'opera sua, l'architetto dipende dalla personalità o dalla società

Digitized by Google

impresaria da cui gli viene l'incarico. E alla soluzione di un simile compito devono necessariamente concorrere da parte del committente vastità di intenti e illimitata fiducia nell'artista chiamato ad attuarli.

Alfredo Messel (1853-1909) costruì nel 1904 i magazzini Wertheim, cercando di infondere bellezza artistica e nobile dignità adattando l'edificio senza false apparenze all'uso a cui era destinato. Nuovo fu il metodo della facciata in vetro alternata da pilastri, nuovo l'interno con le immense sale simili a cortili coperti, centri visibili da ogni piano, intorno ai quali si aggirano, diramandosi, i molti reparti di vendita e di esposizione. La solennità dell'insieme, che molto s'ispira nella parte ornamentale al gotico, non si adatta felicemente al carattere della strada e della piazza che dovrebbe dominare, e resta isolato nella sua maestosità. In questo aspetto furono più felici le altre sue costruzioni, ville, palazzi d'amministrazione, banche, che nella loro sobrietà ed armonia artistica, emanano un'atmosfera di signorile distinzione e di aristocratica riservatezza.

La comprensione artistica delle nuove esigenze, e la decisa volontà di infondere nelle costruzioni private e industriali la vitalità e l'impulso compartecipi, anzichè contrastanti del ritmo febbrile delle città, delle macchine e dei magazzini a cui esse sono destinate, è dovuta a tutto un complesso di forze individuali, dalle quali si staccano singole personalità dotate di caratteristiche vigorosamente accentuate. Tra di esse spicca in primo luogo Peter Behrens. Chiamato nel 1906 da Walther Rathenau come consigliere artistico per le costruzioni della società elettrica A. E. G. di Berlino, egli penetrò con fine intuito nelle sfere delle energie elementari, asservite e domate dallo spirito e dal lavoro umano, risentendone il ritmo anzicchè la fredda monotonia, e seppe tradurlo nella forma architettonica, trovando colla nuova combinazione costruttiva del ferro e cristallo, l'interpretazione pratica e artistica dei due concetti: l'arte e il lavoro.

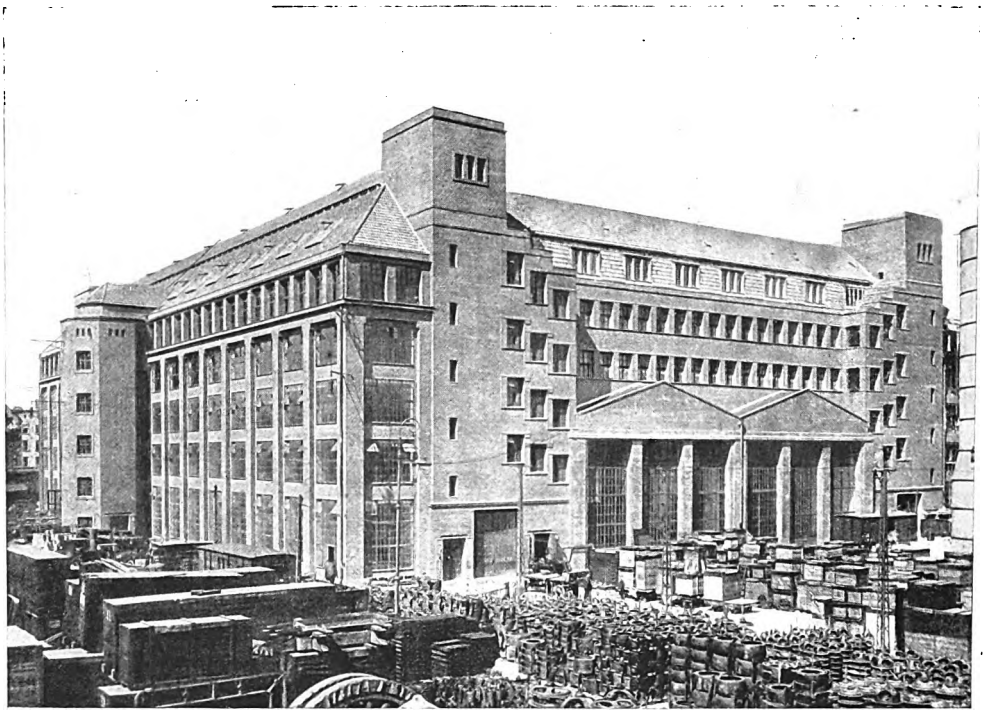


ARCH. TAUT — QUARTIERE NUOVO DI CASE D'AFFITTO A BRITZ. (Fot. Stoedtner).

Instancabile nella ricerca, egli continua a trarre dalla sua forte personalità nuove idee e nuove soluzioni, che egli applica a edifici, che tramanderanno alle generazioni avvenire la prova d'un rinascimento architettonico e di una volontà robusta e vittoriosa.

Non è possibile di annoverare qui i molti architetti che eccellono e che si adoprano a realizzare il nuovo orientamento artistico nelle città che già ne portano l'impronta. Di Wilhelm Kreis, professore dell'Accademia d'arte di Dresda, vorrei menzionare come caratteristico il « Wilhelm-Marx-Hochhaus » di Düsseldorf. La geniale distribuzione delle masse costruttive, l'equilibrio delle linee, la felice disposizione della torre scanalata

Digitized by Google



ARCH. BEHRENS — CENTRALE ELETTRICA DELL' « A. E. G. » DI BERLINO.

(Fot. Stoedtner).

negli angoli, tolgono pesantezza e volume al gigantesco edifizio. L'ornamento gotico che lo incornicia, pensato ed eseguito come adattamento al carattere della città è un ripiego che stona in realtà invece di conciliare il passato col presente.

Hans Poelzig, professore della *Technische Hochschule* di Charlottenburg, si adopra con fine intendimento artistico alla costruzione di edifizi dedicati agli scopi più vari. Egli risolse da vero artista l'ardua impresa affidatagli da Max Reinhardt, di ricostruire, servendosi delle già esistenti armature, un circo in teatro. La posizione poco propizia e i ripieghi necessari imposti dal riadattamento, andarono a danno dell'insieme. Dove l'artista può agire e disporre senza ostacoli, lasciando libero campo alla fantasia, disciplinata e chiara, egli crea opere d'esemplare armonia. Recentemente egli costruì in uno dei centri del *Westen* di Berlino, edifizi a solo uso di magazzini, cinematografi e sale d'esposizioni. Le linee severe e corrette degli edifizi bassi, che si stendono elegantemente, fiancheggiando la strada e chiudendo una piazza, sono in felice contrasto coll'architettura già esistente, di cui temperano l'impressione alquanto ingrata.

Il desiderio di aria, di luce e di tranquillità si fa sentire sempre più forte, in proporzione dello sviluppo delle città e del diramarsi dei mezzi di comunicazione. La penuria generale delle abitazioni del dopo guerra, rese impossibile la soppressione di quartieri che non corrispondono più alle esigenze del progresso sociale, dell'igiene e della convenienza. Nel limite del possibile, furono realizzati anche in questo campo di vitale importanza, ideali a vantaggio di ogni classe sociale. Gli architetti Gropius, Tessenow, Taut si dedicarono con amore tutto speciale alla costruzione di case cittadine, ville e colonie (le così dette *Siedlungen*) comprendendo, anche nelle condizioni materiali e di spazio le più modeste, gli elementi indispensabili alla nostra generazione, l'acqua corrente, il bagno, il riscaldamento, molta luce e aria. Tanto nelle ville lussuose quanto nei quartieri operai si riscontra la comune sobrietà d'ornamento e semplicità di forme, e l'irruente desiderio artistico di trasfondere le leggi dell'estetica in ogni compito, educando così il pubblico di ogni ceto, a vedere, a capire, ad esigere.

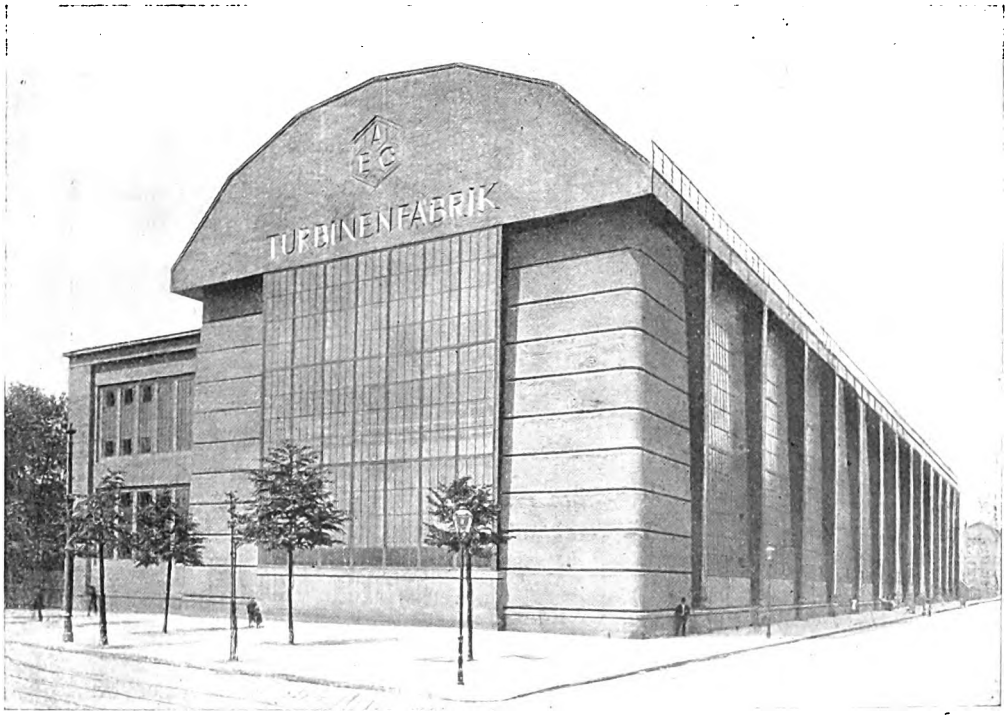
Uno dei problemi più interessanti imposti dal vertiginoso sviluppo delle città e delle industrie è quello delle stazioni ferroviarie. Alla loro funzione pratica, alla possibilità di bastare al movimento delle masse che i treni instancabilmente riversano e accolgono, si unì il desiderio di erigere — ad esempio delle antiche porte medioevali,

Digitized by Google

che ne segnavano confine e accesso — un simbolo della città ospitale, che ne renda l'ingresso dignitoso e invitante. A Stoccarda, gli architetti Bonatz e F. Scholer risposero in modo esemplare a tutte le esigenze artistiche e pratiche. In capo alla via principale una costruzione di mole monumentale sembra vegliare maestosamente sulla città. Il *leitmotiv* architettonico, tratto dal cubo, trova nella torre quadra, l'accordo finale delle armoniose sue modulazioni e variazioni. La facciata a grandi quadrature rustiche, senza interruzioni ornamentali sulla vasta superficie, l'enorme volta della finestra dell'atrio principale, il cui arco è diviso da una fitta teoria di sottilissimi pilastri, formano un insieme di riuscita e imponente armonia architettonica. Nell'interno tutto è disposto ad organizzare l'inappuntabilità del servizio. Dall'atrio principale e dalla sala d'uscita una scalinata ben composta conduce all'immensa galleria trasversale, che regola il movimento d'accesso e di uscita dei viaggiatori che arrivano e di quelli che partono. Essa si stende davanti alla galleria dei treni, e ne smorza il frastuono, che penetra appena nelle sale sottostanti.

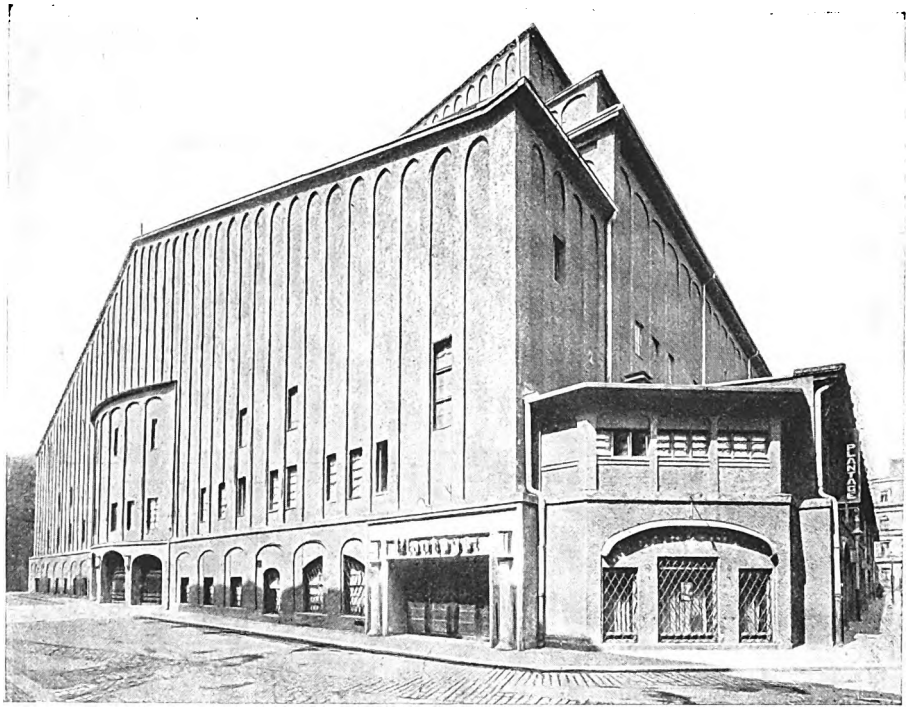
Tra le molte costruzioni moderne, di cui si può vantare Amburgo, il cosidetto *Chilehaus*, un palazzo d'amministrazione costruito da Fritz Hoeger per la ditta Sloman, è l'espressione più riuscita e perfetta dello stile e delle mire artistiche contemporanee.

Per poter realizzare il raggruppamento dell'edificio in un sol blocco, l'Hoeger congiunse i terreni divisi da una strada traversale, sovrarcandola con un portico di passaggio per pedoni e veicoli, sul quale posa l'edificio centrale. Mentre l'ala destra si congiunge grave e massiccia, lineare e severa nella sua composizione, l'ala sinistra, in contrasto, si slancia snella e repentina, con un ondeggiamento molle e sicuro, terminando in un angolo acuto, di un effetto nuovo e stupefacente. Il materiale è usato in modo da servire pure per gli ornamenti. Le incorniciature e la costruzione interna sono di cemento armato. Il resto in cosidetti quadrelli d'Olanda, d'un colore rosso violaceo, che si appropria all'atmosfera nordica della città. Il rigore delle fitte linee verticali, segnate dal rilievo delle mattonelle, è interrotto dalle fasce orizzontali delle finestre e dalle terrazze degli ultimi piani, che terminano in forma di gradinate l'enorme costruzione. La curva decisa e dolce che scorre frizzante attraverso l'ala sinistra toglie pesantezza e solennità a tutto l'insieme, sottolineando l'arditezza dell'angolo. Le figure fantastiche che ornano i sostegni bassi e vigorosi, come tutti i dettagli e tutte le rifiniture sono eseguiti in modo esemplare. L'artista ha rivelato un senso e uno spirito tutto speciale per



ARCH. BEHRENS — EDIFICIO DELLE TURBINE DELL'« A. E. G. » DI BERLINO. (Fot. Stoedtner).

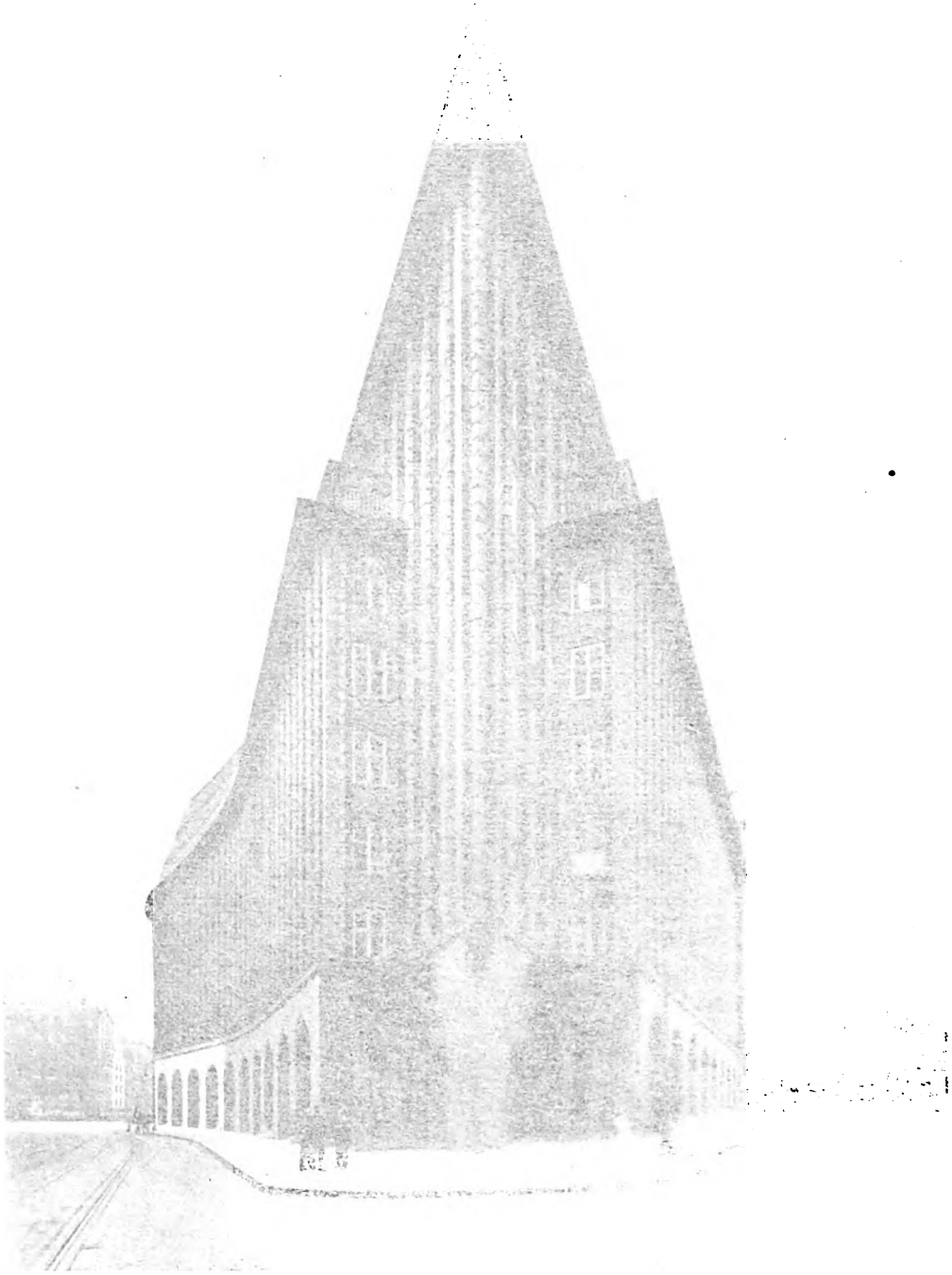
Digitized by Google



ARCH. POELZIG — « GROSSES SCHAUSPIELHAUS » (TEATRO). FRONTE SUD. - BERLINO.
(Fot. Stoedtner).

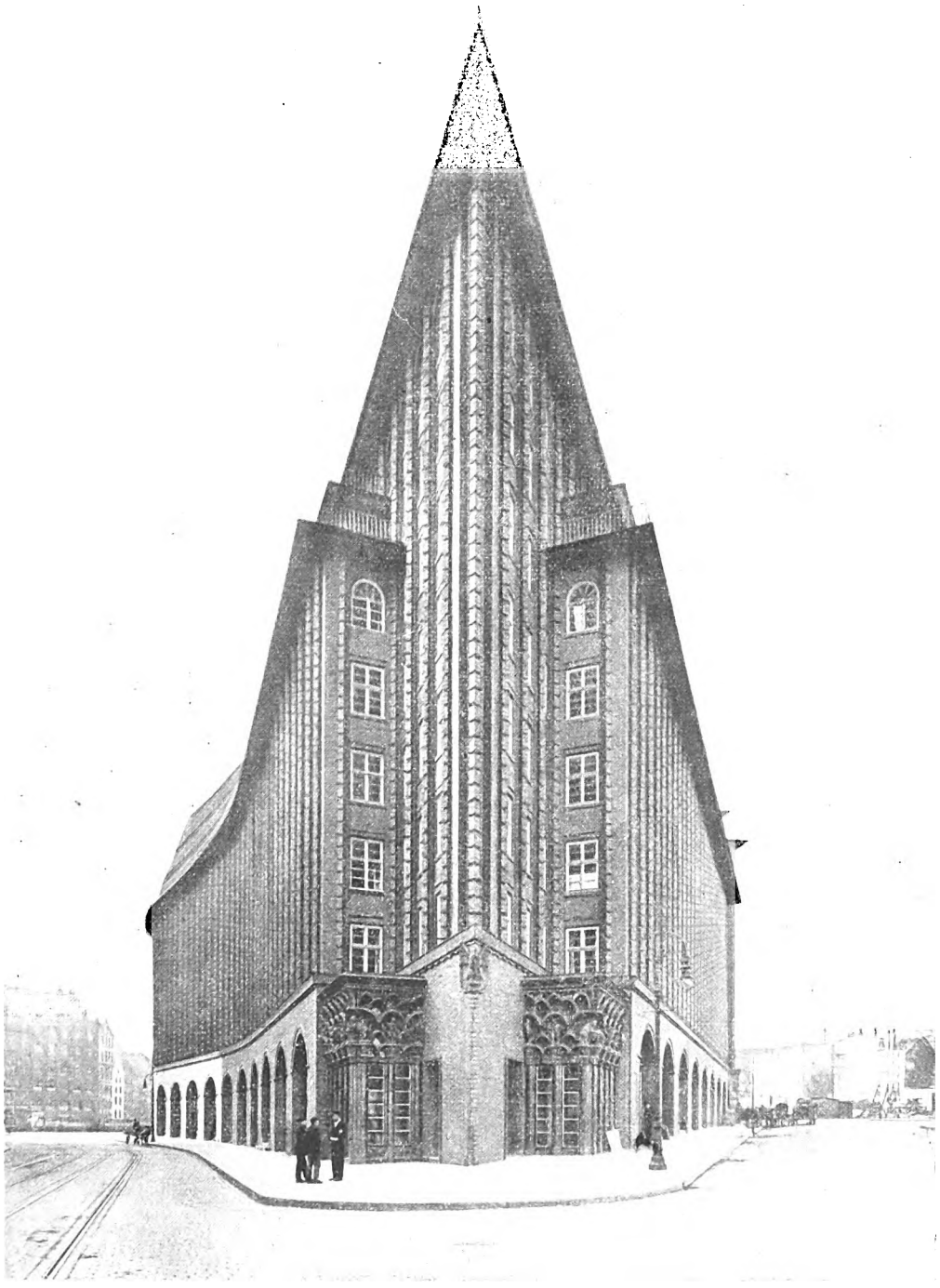
ARCH. POELZIG — L'INGRESSO AL CINEMATOGRAFO « CAPITOL » DI BERLINO. (Fot. Stoedtner).

Digitized by Google



AMBURGO

Digitized by Google



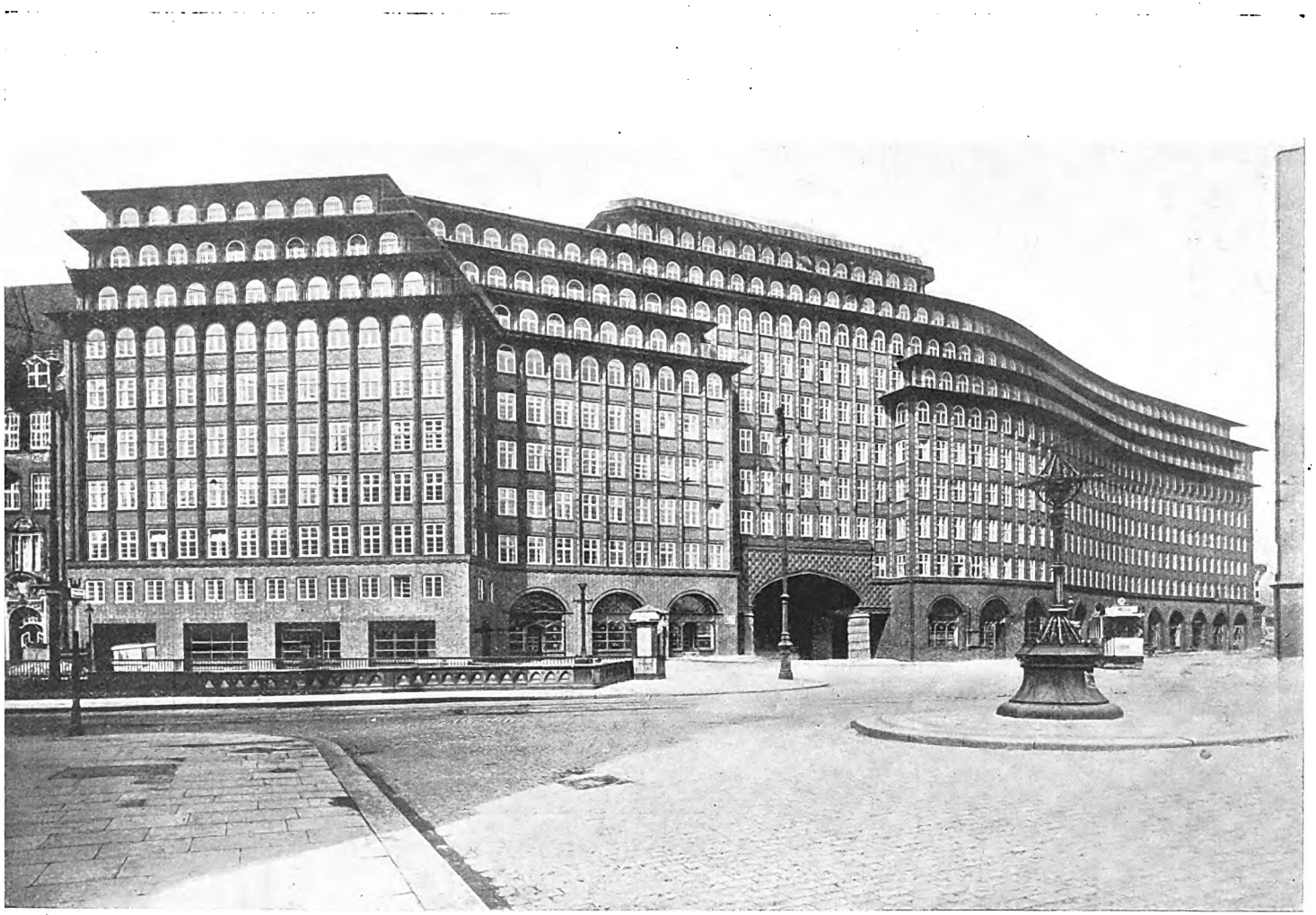
AMBURGO — IL « CHILE-HAUS » (ARCH. HÖGER). (Fot. Stoedtner).

Digitized by Google

THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY

ASTOR, LENOX, AND
TILDEN FOUNDATIONS

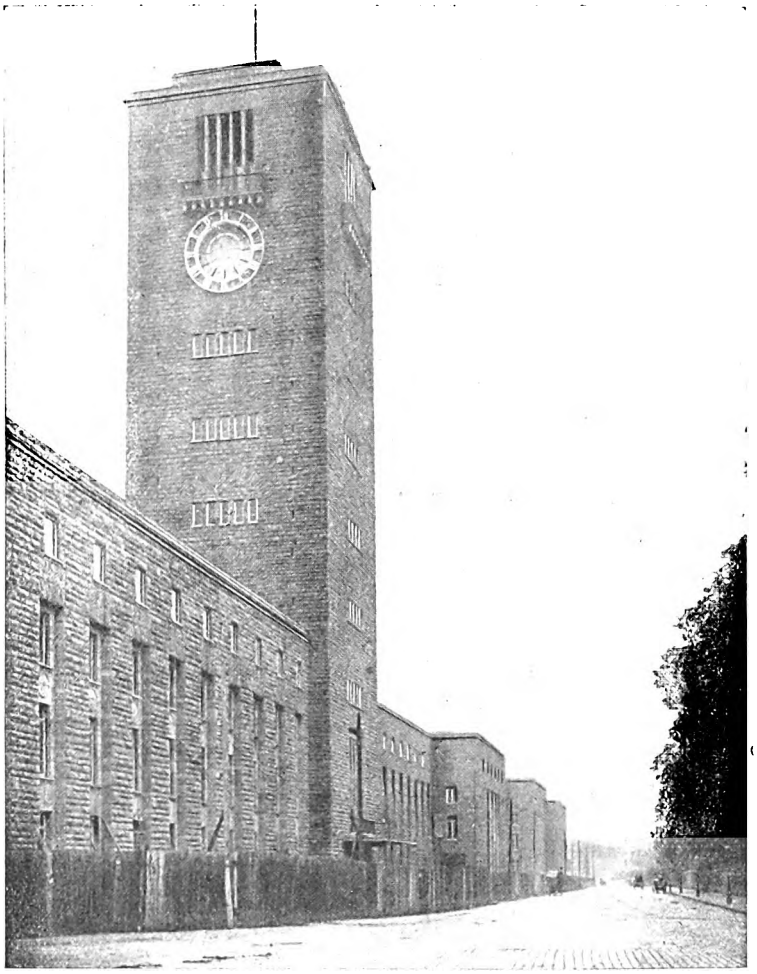
Digitized by Google



ARCH. HÖGER — IL CHILEHAUS DI AMBURGO. (Fot. Stoedtner).

Digitized by Google

gli effetti pittorici delle luci e dell'ombreggiamento. L'equilibrio tra materia e forma, la geniale distribuzione delle tensioni e delle forze statiche, la disciplinatezza e temperanza artistica e la non comune facoltà d'invenzione, hanno cooperato alla riuscita perfetta dell'opera, che sarà annoverata tra i capolavori architettonici dell'epoca nostra per tutti i tempi.



ARCH. P. BONATZ E F. SCHOLER — LA STAZIONE DI STOCCARDA. (Fot. Stoedtner).

L'interesse per l'architettura è divenuto generale. Competenti e profani se ne occupano. La letteratura cresce giornalmente, ed è arricchita di opere di valore artistico e scientifico. Gli architetti stessi propagano le loro idee e le loro convinzioni a voce e per iscritto. Riviste e giornali tengono al corrente dello sviluppo, dei progetti e dei concorsi; esposizioni dimostrano l'attività degli artisti, che al contatto della pratica, del materiale e della realtà sanno disfarsi delle loro utopie e delle loro visioni fantastiche, che si riscontrano spesso negli abbozzi, nei disegni e nei loro modelli. La cooperazione della tecnica perfezionata permette la realizzazione nel più breve spazio di tempo delle più grandiose costruzioni.

E come oggi, per appagare la nostra fede e il nostro sentimento religioso, preferiamo l'ombra e la solennità delle chiese antiche, così un giorno gli edifici d'oggi saranno l'espressione dell'epoca nostra, della sua fede e della sua religione: l'umanità, il lavoro, la realtà.

ELVIRA OLSCHKI.

Esprimiamo al Dottor Stoedtner la nostra riconoscenza per averci concesso la riproduzione delle fotografie che illustrano questo articolo.

Digitized by Google

CRONACHE

CRONACHE FIORENTINE

LA FIERA INTERNAZIONALE DEL LIBRO

La terza Fiera internazionale del Libro che è stata felicemente organizzata anche quest'anno nel solito palazzo del Parterre di S. Gallo, arricchito opportunamente di alcuni eleganti padiglioni costruiti con molto buon gusto dall'architetto Chiaramonte, si è chiusa da poco. Essa ha continuato la bella serie delle fiere precedenti e confermata la nobiltà e l'utilità di questa simpatica e fortunata istituzione. In mezzo a tante discussioni sulla crisi del libro, a tanta vuota rettorica, a tante inutili dissertazioni su ciò che si dovrebbe e potrebbe fare a vantaggio della diffusione del libro, la fiera fiorentina mostra come pochi uomini coraggiosi e fiduciosi sono riusciti ad operare sul serio e ad imporre all'attenzione di tutti il problema del libro che è un problema di coltura e di dignità nazionale. E però è assai utile che la mostra sia internazionale e che l'opera degli italiani sia messa di fronte a quella degli stranieri. È una gara

ALLA FIERA DEL LIBRO DI FIRENZE. — L'INGRESSO. (Fot. Cattani).

ALLA FIERA DEL LIBRO: UNO DEI NUOVI PADIGLIONI. (ARCH. CHIARAMONTE). (Fot. Cattani).

codesta dalla quale non potranno venire che frutti eccellenti per tutti.

Il contributo che gli stranieri hanno dato a questa mostra è anzitutto un omaggio alle nostre tradizioni più antiche e più nuove. In tutte le sezioni straniere, a cominciare dalla germanica che ha un intero padiglione per sè, è vivo il desiderio di mostrare i rapporti spirituali dei singoli paesi con l'Italia, libri di viaggi, traduzioni, studi generali e particolari su cose e persone nostre abbondano in tutte le sezioni straniere. Il padiglione tedesco anzi, è tutto intonato a questo motivo dominante; perfino nella piccola, ma preziosa mostra storica la quale raccoglie cimeli goethiani che illustrano i soggiorni del poeta in Italia è questo vivo desiderio di mostrare l'antichità e la continuità dell'interesse e dell'amore tedesco per le cose italiane.

I rapporti fra Goethe e l'Italia hanno dato occasione ad ordinare una mostra quanto mai interessante e preziosa che comprende manoscritti di Goethe, guide e descrizioni d'Italia al tempo di Goethe, le opere del poeta nelle prime edizioni tedesche ed italiane e illustrazioni di luoghi e monumenti, fra le quali cinque vedute romane disegnate ed acquarellate dal Goethe stesso, che sono uno dei più preziosi ornamenti del Museo Goethiano di Weimar.

Questa esposizione tedesca — modello del genere — ci fa pensare alle tante esposizioni simili che si potrebbero fare nelle prossime fiere fiorentine, illustrando l'opera di tanti altri scrittori stranieri, e il pensiero naturalmente corre anzitutto allo Shelley e al Byron.

Digitized by Google

Byron e Shelley ci richiamano tuttavia ad una lacuna assai dolorosa nella Fiera fiorentina; la mancata partecipazione dell'Inghilterra che nelle mostre precedenti aveva assunto degnamente un posto d'onore per la ricchezza e l'eleganza delle sue edizioni.

Insieme con la Germania, anche la Rumenia, la Danimarca, il Portogallo, la Cecoslovacchia, l'Ungheria hanno tenuto a mostrare i vincoli che le legano alla cultura italiana, vincoli non occasionali e non recenti e che hanno avuto un influsso non superficiale nella storia letteraria ed artistica di quelle nazioni. Alcune di queste mostre sono anche notevoli per il tentativo spesso riuscito di presentare un quadro vivo d'un ambiente caratteristico, non un magazzino di libri, ma quasi un angolo d'una casa arredata con gusto e viva di vita intima.

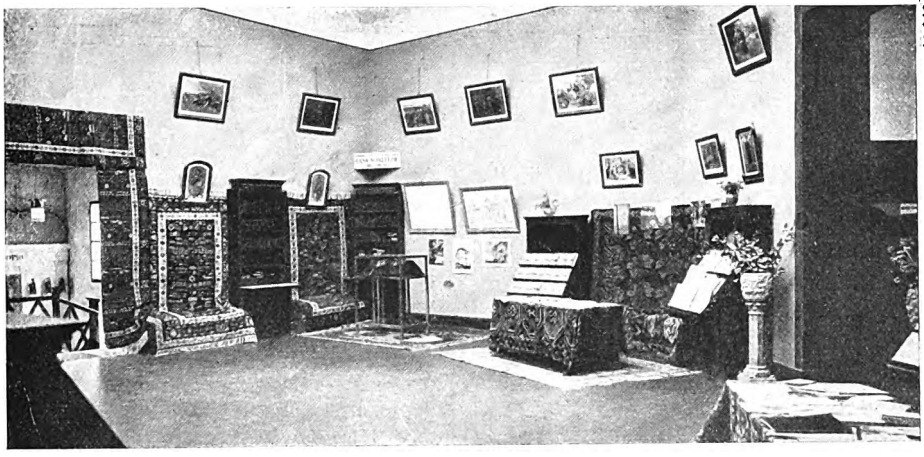
La mostra italiana naturalmente più abbondante, più generale e più diversa non può mostrare un volto unico, nè accentrarsi in un solo indirizzo, ma essa esprime gli sforzi dei singoli editori, ciascuno per parte sua, e quasi isolati nella loro dura fatica, con una evidenza che è assai consolante. Si parla tanto e da tanto tempo della crisi del libro in Italia, che la prima impressione che si prova entrando nelle vaste sale che accolgono i frutti dell'attività degli editori italiani è di stupore osservando la qualità e la quantità della produzione italiana di questi ultimi anni. Per una saggia e logica disposizione del Comitato ordinatore, la Fiera accoglie solo ciò che è stato pubblicato posteriormente all'ultima mostra precedente. Così la Fiera rispecchia con fedeltà assoluta il momento attuale dell'industria tipografica ed editoriale e questo quadro conclusivo è grandemente consolante. Malgrado le difficoltà nelle quali si dibatte da tempo l'industria libraria, malgrado la gravità di questa « Crisi del Libro », la produzione italiana non ha accenni di stanchezza o di sconfitta. L'industria italiana difende valorosamente la sua dignità e non cede. La produzione sarà meno abbondante, ma non per questo è meno varia e meno degna.

LA MOSTRA DELL'ITALIA. (Fot. Cattani).

Digitized by Google

PADIGLIONE DELLA FRANCIA.
(Fot. Cattani).

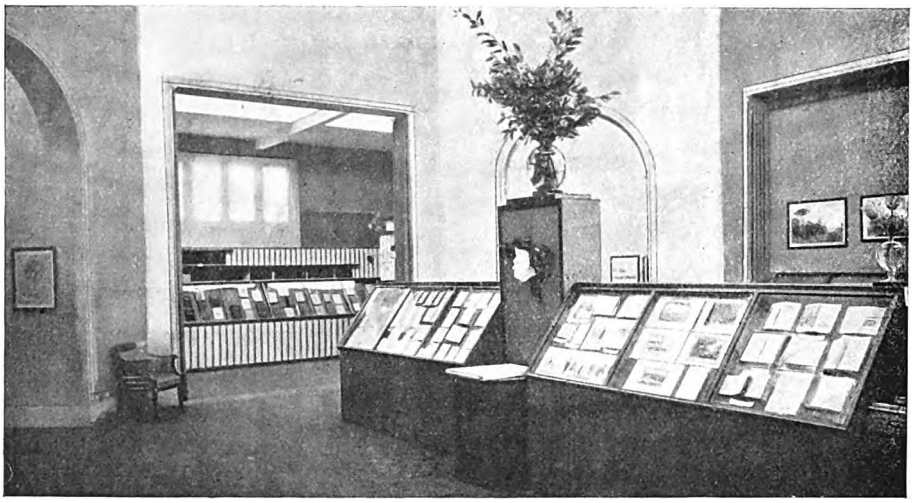
MOSTRA DELLA CECOSLOVACCHIA.



MOSTRA DELLA RUMENIA. (Fot. Cattani).

MOSTRA DEL PORTOGALLO. (Fot. Cattani).

Digitized by Google



MOSTRA DELLA GERMANIA. (Fot. Cattani).

Anzi è in tutti gli editori, antichi e nuovi, il desiderio di far sempre meglio, di perfezionare la produzione sotto ogni aspetto, tipi, carta, fregi illustrazioni, così che si nota un costante miglioramento nelle edizioni italiane, e un desiderio da parte degli editori nostri di riconquistare quel primato nell'industria libraria che hanno avuto a lungo e che in questi ultimi decenni gli inglesi e i tedeschi hanno faticosamente conquistato.

Questo desiderio di perfezionamento ha i suoi presupposti più tangibili e più convincenti nell'opera delle scuole di tipografia che espongono saggi di mirabile buon gusto che lasciano assai bene sperare pel risveglio dell'arte tipografica italiana, che dopo questo periodo di raccoglimento non può non riprendere con rinnovato fervore e con più ardente attività.

E la mostra si conclude con una ricca ed interessante esposizione di ex-libris antichi e moderni, ultimo e conclusivo adornamento del libro, affermazione di proprietà, ma anche di personalità che dovrebbe diventare d'uso assai più generale.

erre.

MOSTRA DEI CARTELLONI ARTISTICI — SEZIONE TEDESCA. (Fot. Cattani).

Digitized by Google

CRONACHE SENESI

LE ARTI MINORI E INDUSTRIALI IN SIENA E LA MOSTRA DELL'ARTIGIANATO

Alcuni animosi, di null'altro ricchi che di entusiasmo, che hanno per viatico la fede e per stimolo una compiuta preparazione culturale e la viva risonanza di un passato di glorie civiche nel campo dell'arte, si sono prefissi di mostrare quanta dovizia di fresca e geniale fantasia alberga ancora nella mente e nello spirito di questo popolo di artigiani nati. E ancora, a quale grado di bellezza estetica e d'importanza economica e sociale potrebbero assurgere le arti locali, cosidette minori, industriali e decorative, quando soccorresse una guida illuminata e lungimirante che, traendo ispirazione dagli esempi del passato così vivi e fragranti nel clima artistico della rossa città, cercasse di tenere immuni le spontanee e peculiari attitudini del popolo dagli eterogenei influssi della moda corrente ed esotica. La quale nessun significato mai potrà acquistare sotto il cielo dei Lorenzetti e di Duccio, su questa terra saporosa e felice, e pure così dolcemente mistica.

Questa mostra allestita in uno dei più suggestivi palazzi trecenteschi della città, che pare impastato di sangue antico nei suoi rossi mattoni patinati dai secoli, che fu dei Tegliacci, poi dei Buonsignori ed ora è del Comune, vuol essere la viva rassegna dell'attuale condizione delle arti in Siena. Un saggio delle correnti che si rivelano non tutte limpidissime; saggio utilissimo che misura le forze e addita le possibilità. Sotto quest'aspetto costituisce una promessa, avendo gli organizzatori avuto il felice intuito di risalire alle fresche polle della fanciullezza.

Nella prima sala è l'esposizione dei lavori degli alunni ed alunne tutt'al più decenni, delle scuole senesi. Su un canovaccio geometrico le ingenue fantasie dei fanciulli hanno intessuti poemi di grazia, di candore, di sentimento. È sbocciata, come fanno e corolle in primavera, una fioritura lieta e vaga e variatissima di svolgimenti, che vanno dalla composizione geometrica al quadretto di genere e allo spunto paesaggistico preciso e netto che ti riporta col pensiero alle peculiarità lineari dell'antica arte pittorica senese.

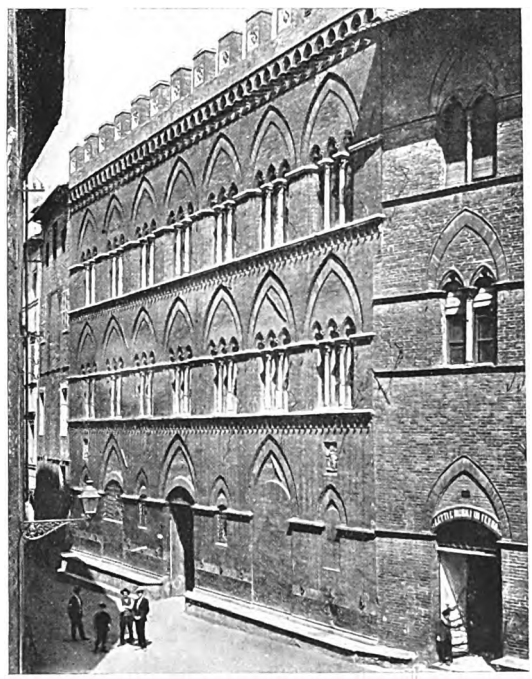
Seguono i ninnoli e gli oggettucoli femminili: borsette, scatolette, portamonete, portalavori, grembiulini, paralumi, bambolette, centri da tavola, ecc.

Quale innato buongusto e buon senso, e quali accordi cromatici nella composizione e nell'applicazione del disegno! Con artisti nati di questa fatta si può fare della strada parecchia e senza inciampi.

Ma andiamo a vedere che cosa fanno gli adulti, gli artigiani provetti che conoscono tutte le risorse e i segreti e le virtuosità del mestiere e sanno trattar la materia con confidenza e perizia. I lavori possono dirsi tecnicamente perfetti, ma è palese che l'anima dell'artigiano si è allontanata dalle fonti pure dell'ispirazione, e la mano che plasma l'opera ha finito per acquisire un'abilità puramente meccanica ripetendo indifferentemente motivi e schemi disparati.

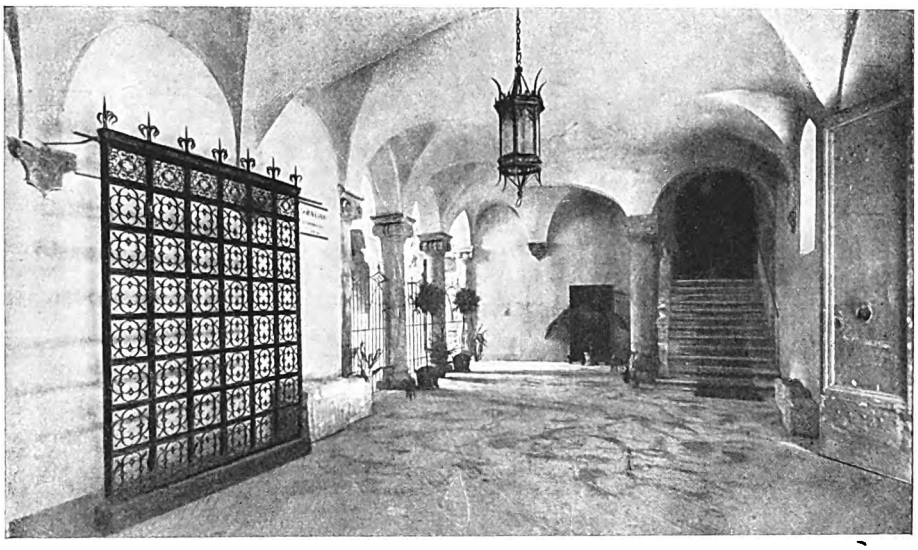
La caratteristica saliente della mostra è data appunto dal contrasto tra la ispirazione infantile, sempre sincera, e la capacità dell'adulto che, sotto l'assillo economico, si adatta bene spesso ai compromessi artistici, imposti dal gusto non bene educato del pubblico.

Una questione quindi di ordine sociale, complessa e fondamentale, assai ardua e ampia che investe il problema dell'educazione estetica della nazione, e una questione non meno importante ma più ristretta, di ordine didascalico, che riguarda l'istradamento dell'artefice. Lungo il cammino del futuro artigiano ha il dovere di porsi l'educatore al nobile fine di salvaguardare le ragioni dell'arte, in questa Siena che contrappone agli sforzi dei moderni il terribile confronto di un passato fulgidissimo. Il prof. Alamiro Ragoni, l'ing. Tommaso Riccardo Luzzati, che è l'anima della mostra, e altri valentuomini, assistiti dall'illuminato incoraggiamento del Podestà Conte Bargagli Petrucci, che è un convinto assertore della rinascita di ogni forma d'arte in Siena,



IL PALAZZO BUONSIGNORI A SIENA SEDE DELLA MOSTRA DELL'ARTIGIANATO.

Digitized by Google



PALAZZO BUONSIGNORI: VESTIBOLO DEL RINASCIMENTO, RESTAURATO.
A SINISTRA, CANCELLO DI OLINTO CECCARELLI, IMITAZIONE DI QUELLO DEL PALAZZO DEI DIAVOLI.
(Fot. Bonnoli).

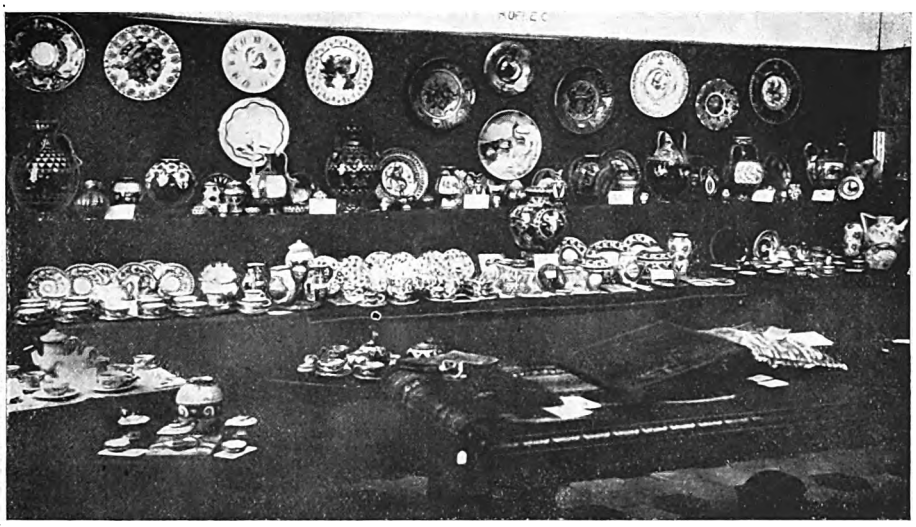
si sono assunti la delicata missione di dare un sano indirizzo all'insegnamento delle arti minori e applicate. E le scuole si sono chiamate nella pratica, *scuole d'avviamento*. Benissimo. Se non vi saranno deviazioni, interferenze, pesi morti da trascinare, con ragazzi svegli e duttili quali sono questi di Siena, che basta una guida attenta e solerte a salvarli dalle contaminazioni, i fatti finiranno per corrispondere alle santissime intenzioni.

***

Quella del ferro battuto è l'arte più tipica di Siena, e ha dietro a sè una tradizione secolare. Buon gusto ed eccellenza di esecuzione sempre, ma non sempre peculiare originalità si ravvisa in

PALAZZO BUONSIGNORI — CORTILE DEL RINASCIMENTO, RESTAURATO. (Fot. Bonnoli).

Digitized by Google



MOSTRA DELL'ARTIGIANATO : SALA ARTI DIVERSE, REPARTO CERAMICHE. (Fot. Bonnoli).

questi lavori destinati a un larghissimo smercio e a committenti che sovente impongono lo stile e perfino il motivo, facendo così subire una dannosa costrizione alle facoltà inventive dell'artefice. Rileggiamo sull'etichette dei lampadarii, portabandiere, campanelle, torciere, cancelli, leggii, ecc., i ben noti e quotati nomi del Franci, dei due Zalaffi, Luciano e Benedetto, zio e nipote, ciascuno con avviatissima bottega; del Mazzini, del Capannoli, del Ceccarelli. A questi s'ha da aggiungere un artefice nuovo che s'annunzia come una rivelazione, il sangimignanese Amerigo Martinucci il quale, distaccandosi dai metodi prevalenti nell'arte fabbrile, persegue una via tutta sua. Egli predilige il corpo pieno e la superficie in rilievo, accostandosi così alla vera arte plastica. Ma di questa tempra di artefice avremo occasione di riparlare.

Accanto ai ferri battuti vanno ricordati le altre arti metalliche a fusione e a sbalzo: del bronzo, del rame, del peltro, dell'ottone, che però non sono esclusive o caratteristiche dell'artigianato locale.

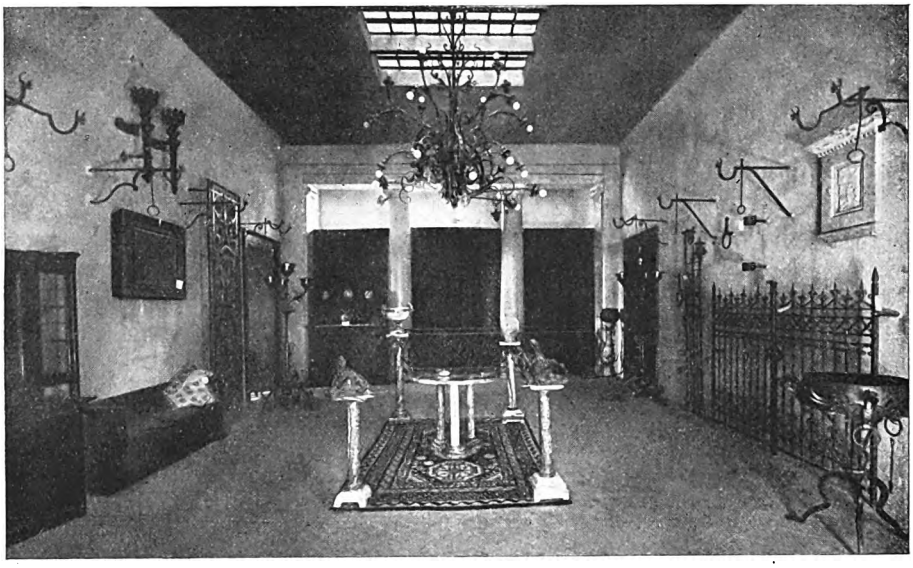
Siena è da lungo tempo nell'ombra con l'arte della maiolica, sopravanzata da altri centri italiani tanto più noti, quali Pesaro, Urbino, Faenza, Deruta. Ma le produzioni delle fornaci di S. Lucia meritano più larga conoscenza ora che stanno per svincolarsi dalla rima obbligata del motivo e della forma tradizionali, pur serbando la schietta semplicità che ne costituisce il carattere inconfondibile.

Rinasce pure la maliosa arte dell'ònice, di questo minerale venato e arabescato, dalle tonalità cromatiche suggestive, dai caldi riflessi e dalle dolci trasparenze. Esso ha sull'alabastro il vantaggio inestimabile della resistenza e della naturale policromia. Inoltre è una pietra non comune nelle sue varietà più belle: *Unghia di Venere*, *Onix Lapis Grande Arabesco*, *Onix Lapis Zonato*. Se n'è rintracciato un ricco giacimento in quella specie di enorme scrigno di minerali rari che è il Monte Amiata. La società « *Onice d'Italia* » ha intrapreso lo sfruttamento e la lavorazione su vasta scala. Lo adopera nelle ornamentazioni degli interni architettonici, nella produzione di opere minori di architettura e di elementi costruttivi come altari, monumenti funebri, finestre, colonne, balaustrate, e di opere d'arte, come fontane, tavoli da saloni, anfore, vasi, coppe, lampadarii, di vaghissimo effetto.

Questa mostra ci serba una sorpresa di ordine

SALA DELLE ARTI DIVERSE.
(Fot. Bonnoli).

Digitized by Google



SALONE PRINCIPALE.
A DESTRA SULLA PARETE, QUADRO IN IDROPLASTICA DELL'ARCH. NOTARI. (Fot. Bonnoli).

tecnico nel campo decorativo architettonico. Si tratta di un impasto formulato dall'Arch. Notari. Al procedimento ha dato il nome di *idroplastica*. Pare che cotesto impasto abbia il vantaggio di sostituire lo stucco e il cemento, quello, come si sa, facilmente deteriorabile, questo alquanto rigido e di fredda tonalità. Gli ornamenti in idroplastica invece accoppiano i requisiti della resistenza agli agenti atmosferici con quelli di una bella tonalità calda, mentre la tecnica consente qualsiasi composizione a basso ed altorilievo. C'è chi si domanda se l'arte avrà a scapitarne. Quando si hanno a disposizione i varii impasti cementizii, la domanda appare superflua.

SALA DEI FERRI BATTUTI. (Fot. Bonnoli).

Digitized by Google

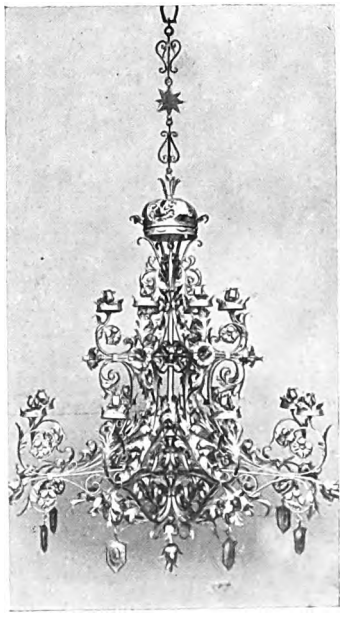
SALA DEI LAVORI FEMMINILI. (Fot. Bonnoli).

Tra i varii lavori femminili, quello del ricamo assume spesso accenti di opera d'arte. Anche quest'arte gentile si vuol riportare alla luce di una nuova rinascita. Sull'esempio della « *Sena Mater Artium* », fondata il 1914 auspice un comitato di nobildonne presieduto dalla Marchesa Giuditta Albergotti Borghesi, ed ora dalla figlia Marchesa Maria Antonietta Ronchi Albergotti, sono sorti la « *Senensis Ars* » e altri laboratorii, aventi tutti il fine di dare forte impulso alla squisita arte che in Siena ha tradizioni illustri. Codesto frazionamento, a nostro avviso, non può portare che alla dispersione delle energie le quali, in un primo tempo di raccoglimento e di elaborazione, avrebbero invece bisogno di sommarsi per meglio affrontare la lotta.

BENEDETTO ZALAFFI.
PORTABANDIERA IN FERRO BATTUTO.

In questa mostra non si sono presentate che copie, imitazioni e riproduzioni di oggetti e disegni dell'epoca aurea delle arti. Mirabilissimi e delicatissimi lavori a punto pisano, veneziano, senese, caratteristico per il color ruggine del refe, modano profilato in oro, applicati ai più svariati arredamenti.

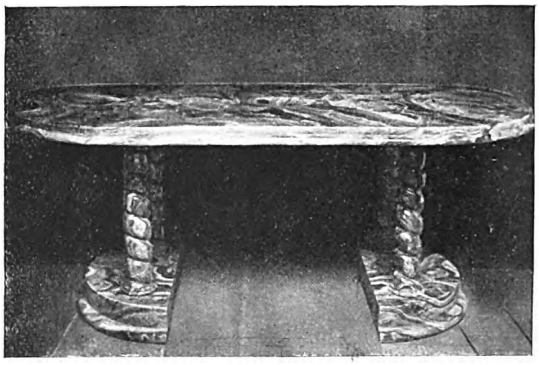
Poichè tanto sanno fare le abili mani di umili operaie, guidate alla « *Sena Mater Artium* » dalla paziente ed esperta signorina Elena Calamati, è tempo di dare ali alle fervide



LUCIANO ZALAFFI.
LAMPADARIO IN FERRO BATTUTO.

Digitized by Google

AMERIGO MARTINUCCI : TRITTICO.
RILIEVO SU LASTRA DI FERRO, ESEGUITO A SCALPELLO.



« ONICE D'ITALIA ».
TAVOLO A PIANO MONOLITICO.

fantasie perchè non s'isteriliscano nel passivo lavoro della copia e dell'imitazione. Beninteso, ali adatte al cielo di Siena.

A parlar singolarmente delle diverse arti locali e degli svariatissimi prodotti dell'artigianato senese, andremmo troppo lungi. Ci vorrebbero capitoli interi per ogni manifestazione dell'operoso e versatile artigianato dell'affascinante città. Menzioniamo alla rinfusa: marmi e pietre lavorate, mobili artistici, cuoi impressi, bulinati e sbalzati, intagli, tarsie e pseudo-tarsie policromate, oreficerie, smalti e ageminature, tessuti stampati, lanerie, velluti. E la nota si potrebbe allungare.

***

Ma si vuol fare un'osservazione d'indole generale che è come il corollario di quanto siamo venuti dicendo e rilevando nel corso di questa rapida rassegna.

Non manca attitudine innata e buon gusto in questo popolo, ingegnosità e spesso genialità inventiva, ma è evidente il malessere di cui soffre questo come, in genere, tutto l'artigianato d'Italia. L'indugio su schemi e motivi tradizionali ha portato allo stilizzamento, tramutando l'artefice in un esecutore manuale senza individualità e, quindi, senza risorse estetiche. Abilissimo nel maneggio degli strumenti, consumatissimo nella tecnica, egli riproduce indifferentemente ogni sorta di stili. Ora, la tradizione, per quanto magnifica e insuperabile, anzi, appunto perchè tale, ha da esser punto, centro di partenza e fonte d'ispirazione, non punto di arrivo e scopo ultimo. Altrimenti s'indietreggia, non si procede avanti, o si resta all'ombra delle cose grandi. E all'opposto, le novità capricciose, senza senso e misura s'han da ripudiare.

Nell'organismo artistico d'Italia girano tante linfe vitali che davvero non c'è bisogno nè di copiare nè di imitare pedissequamente e, meno che meno, di scimiottare le astruserie esotiche, per giungere a concepire e comporre un bello tutto nostro, tutto elegantemente, armoniosamente e, lasciatelo dire, sublimemente nostro.

Ma l'artigiano è come impigliato in un ginepraio da cui non saprebbe districarsi se non con l'aiuto degli uomini di larga e sicura visione, e degli

« SENA MATER ARTIUM »: TOVAGLIA RICAMATA CON REFE COLOR RUGGINE. — COPIA DI ANTICA TOVAGLIA D'ALTARE DI PROPRIETÀ DELLA CONTESSA MADDALENA BICHI BORGHESI.

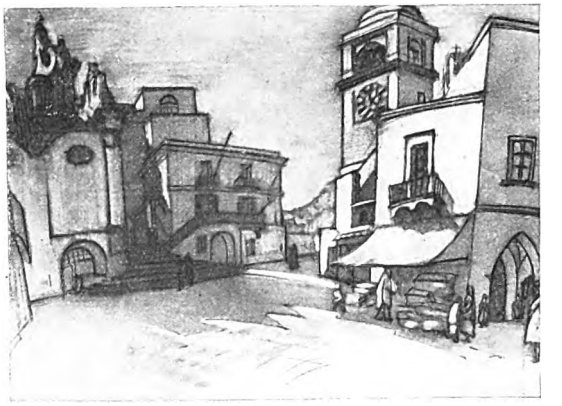
Digitized by Google

enti preposti all'indirizzo e alla disciplina dell'attività artistica. Diamo all'artigiano una sua individualità che non contraddica al verbo della idealità estetica.

Intanto è da constatare la somma utilità delle mostre di carattere locale e di arte applicata (quelle di arte pura lasciamole alle grandi città), in quanto stimolano le energie latenti e interessano il popolano. Bisogna rinnovare periodicamente queste rassegne del lavoro artigiano che hanno un significato e recano un'impronta inconfondibile di intima consolante bellezza.

Siena con questa mostra caratteristica ha raggiunto intenti immediati. Scaturiranno certamente le felici conseguenze.

ANTONIO NEZI.



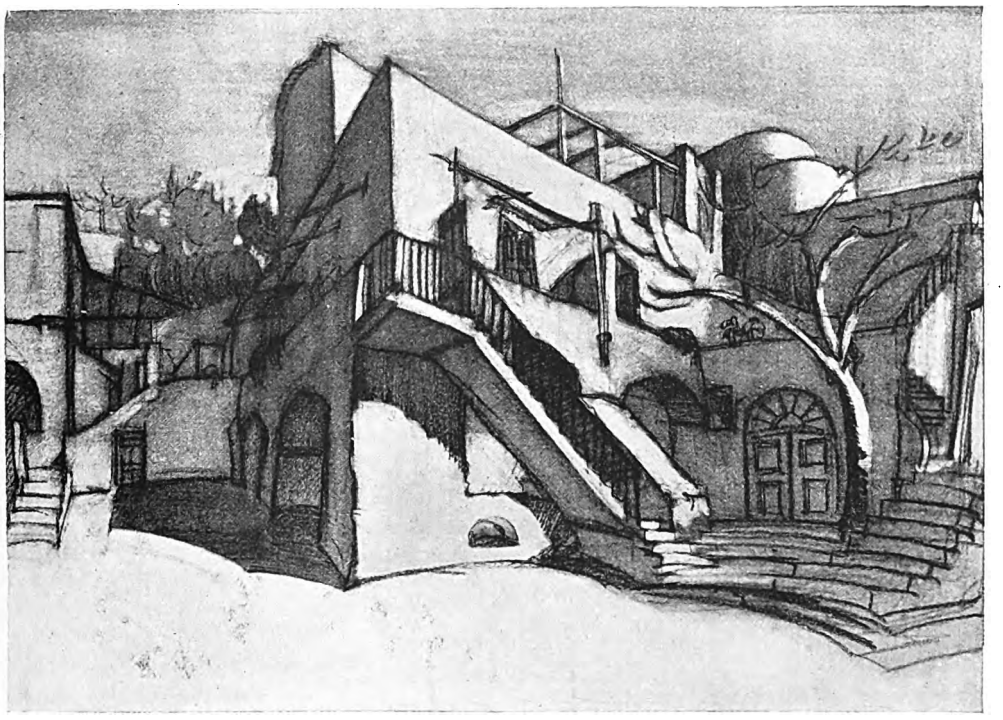
ARCH. G. B. CÉAS: PIAZZA DI CAPRI. (Fot. Porry-Pastorel).

CRONACHE ROMANE

ARCHITETTURE DI CAPRI

A noi che siamo ormai assetati in arte di ritmica e di certezza formale vengono incontro gli architetti, non solo con le costruzioni che essi imaginano, ma coi disegni tracciati da loro in forme di insolito garbo e di vigilata misura. Questa personalità dell'architetto che disegna da pittore è essenzialmente moderna. Basta sfogliare una cartella di disegni degli architetti antichi, per accorgersi che essi, preoccupati com'erano delle proporzioni del tutto e delle parti, ed aiutati dai modelli in legno che facevano eseguire per valutare gli effetti di chiaroscuro e di prospettiva, non badavano affatto alla parte pittorica dei loro disegni, che appaiono condotti con tecnica pedestre e quasi infantile.

Oggi invece gli architetti tengono a disegnare



ARCH. G. B. CÉAS: CAPRI, MARINA PICCOLA — CASE DI PESCATORI. (Fot. Porry-Pastorel).

Digitized by Google

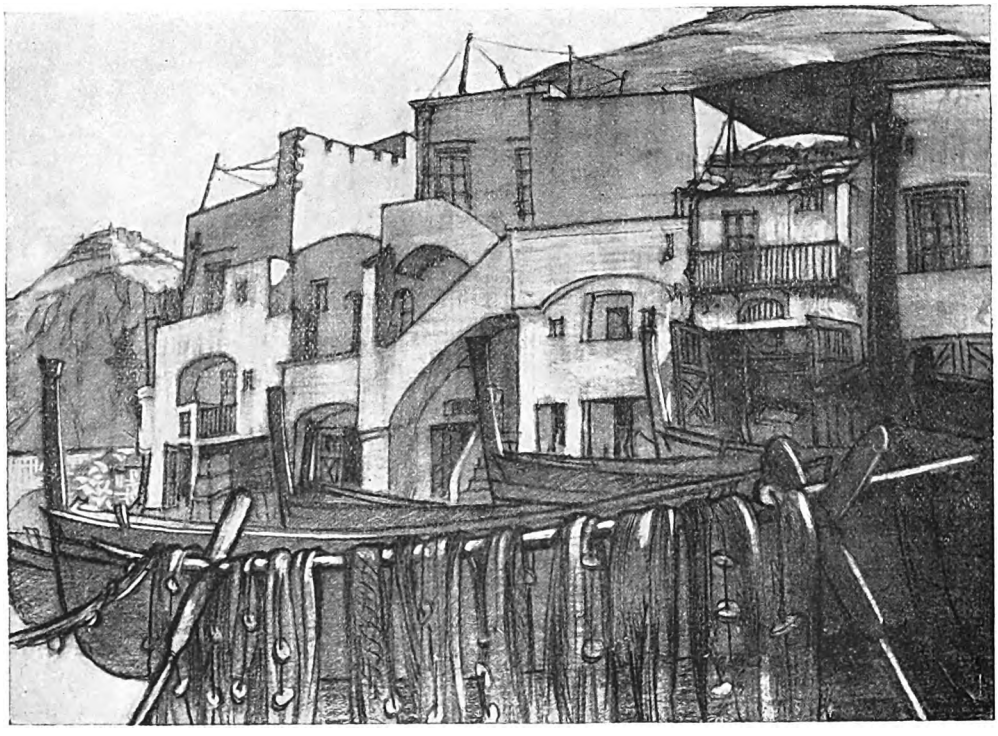
ARCH. G. B. CÉAS: CAPRI — CASA AL VALENTINO. (Fot. Porry-Pastorel).

con grazia e con furbizia; pongono nelle loro carte effetti pittorici, scelgono prospettive insolite, cercano l'eleganza e l'efficacia del tratto, animano le vedute con figure umane, empiono i cieli di nuvole e gli sfondi di fantasie. Intanto i pittori non se ne accorgono e continuano a gingillarsi con i valori pittorici puri in uno stadio di beata incoscienza di quella che sarà la pittura dell'avvenire.

A Roma l'architetto Giambattista Céas, romano malgrado il cognome che pare esotico, e figlio d'un architetto romano, ha esposto or non è molto una cinquantina di suoi disegni di Capri, ha visto l'isola non col solito pittoresco da cromolitografia della Grotta Azzurra o dei Faraglioni, ma nell'essenza di ciò che l'uomo v'ha creato di solido e di ben costrutto, geometria di case fra geometria di rocce.

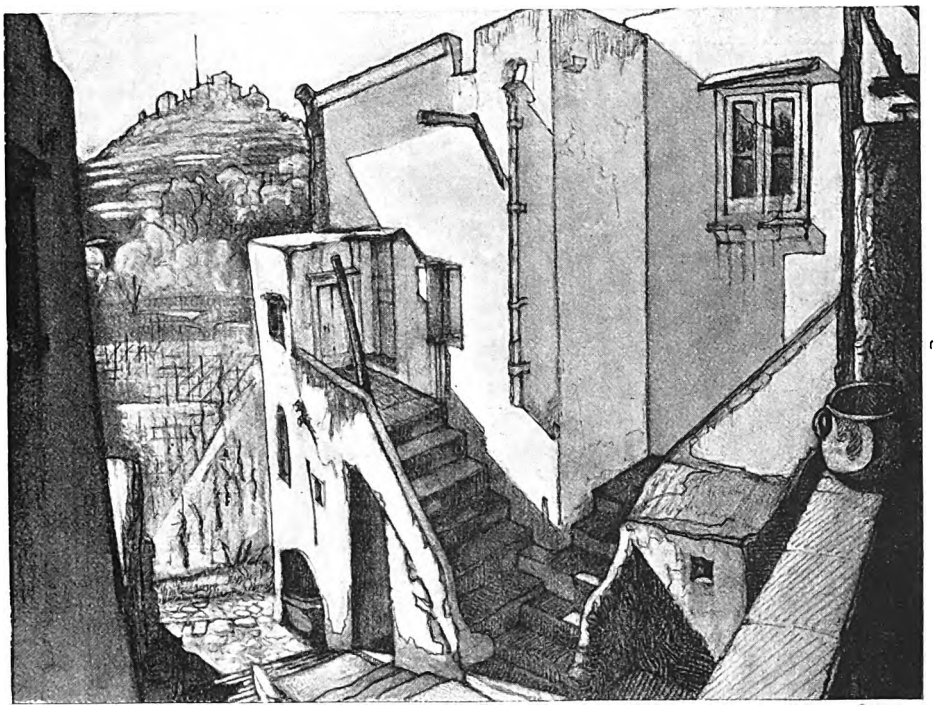
Edwin Cerio, che quando può sferrare calci contro i luoghi comuni denigranti la bellezza di Capri lo fa con l'entusiasmo della sua prosa sonora, è tutto contento dei disegni del Céas e l'ha scritto e stampato con piacere. Il prof. Giovanni Stepanow aggiunge, a proposito del Céas, che quei disegni sono un sintomo di più del bisogno che ha l'epoca d'oggi di tornare all'arte della linea. Mi associo con convinzione ai ragionamenti dei due scrittori.

Le vedute del Céas sono una specie di enciclo-



ARCH. G. B. CÉAS: CAPRI, MARINA GRANDE — CASE DI PESCATORI. (Fot. Porry-Pastorel).

Digitized by Google



ARCH. GIOVANNI BATTISTA CÉAS : CAPRI — CASE A MATROMANIA.

ARCH. GIOVANNI BATTISTA CÉAS : CAPRI — LA CHIESA DI S. TERESA.

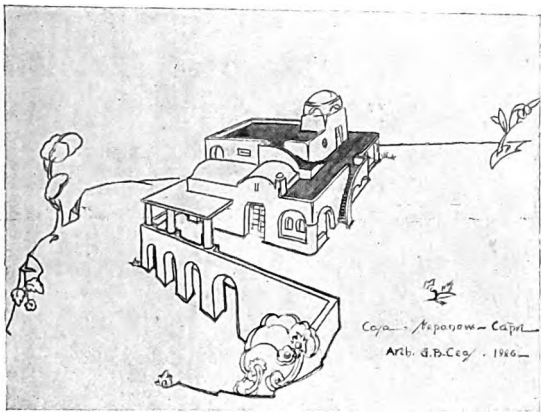
Digitized by Google

pedia del tipo d'architettura che a Capri sembra uscita dalla roccia come i cristalli dei minerali emergono dalla ganga d'una geode. Non molto tempo fa, sopra una rivista d'architettura, comparvero alcuni disegni di case capresi messe a raffronto con alcune opere degli architetti germanici e svizzeri fra i più spregiudicatamente modernisti. Il raffronto mostrava con chiarezza evidentissima come quegli architetti avessero imitato molto da vicino i movimenti di masse, le proporzioni e perfino le linee delle modeste casette di Capri. Mentre cioè in Italia si continua a discutere su quanto nell'architettura di oggi e di domani si debba conservare di reminiscenze degli stili del passato, citandosi a sproposito la intangibilità della tradizione, il decoro della forma e altre residue sciocchezze accademiche, gli stranieri vengono da noi, studiano lo spirito e non le forme esteriori delle nostre glorie architettoniche, delle più sane espressioni dell'indole di nostra stirpe, e ne creano le più insolite forme d'un modernismo conquistatore che porta la loro marca e non la nostra.

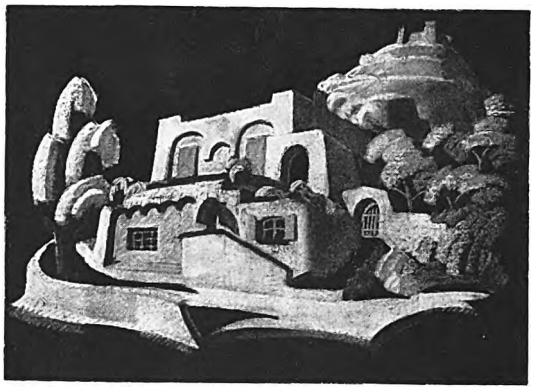
ARCH. G. B. CÉAS : CAPRI — LA CATTEDRALE (Fot. Porry-Pastorel).

Vecchie melanconie di uno stato di cose che dura da troppo tempo in Italia e di cui scrivevo proprio nell'*Emporium* fino dal 1914. Ma appunto per questo è confortante che un architetto italiano, fra gli altri ormai desti, studi e riveli una fra le fonti del razionalismo architettonico nostrano, in tempi come questi in cui sembra che il

Digitized by Google



ARCH. G. B. CÉAS: PROGETTO DI CASA A CAPRI.
(Fot. Fabbri).



ARCH. G. B. CÉAS: PROGETTO DI CASA A CAPRI.
(Fot. Fabbri).

razionalismo sia stato inventato al di là delle Alpi.

Lo fa con grandissimo garbo, con un senso di equilibrio e di misura che è frutto dei suoi studi d'ingegneria. Delineate che ha con precisione le masse architettoniche, mette a posto ed a piombo volumi e spigoli, anima le sue vedute con un chiaroscuro romantico che pone in netto contrasto le luci e le ombre. Sulle mura lisce pone il serpeggiare di vecchi tralci di vite; nelle vecchie piazze e nei cortili ama di veder gesticolare i tronchi degli alberi, vecchi anacoreti abituati alle solitudini claustrali. Nei progetti di nuove case e ville che egli compone, avendo assimilato gli elementi di uno stile pieno di spontaneità, si diverte a delineare rabeschi eleganti, anche troppo eleganti talora, di piani e di scogli e d'alberi e di nuvole. Vi si sente insomma il bisogno prepotente dell'arte che vuole sbocciare dalla logica, del fiore che vuol nascere dal duro suolo roccioso.

Vorrei però porre in fine a questa nota di schietto consenso all'opera del Céas come architetto e come pittore un avvertimento agli ingenui. Ho una tremenda paura che le architetture capresi diventino di moda. In questo mondo artistico povero di fantasia si trova sempre chi si appropria con disinvolta superficialità motivi già fatti ed elaborati. È bene quindi avvertire che le architetture di Capri sono nate da modesti muratori e che il loro fascino consiste appunto in questa loro rustica spontaneità, in questa loro rispondenza naturale ad un clima e ad un ambiente. Ricordi d'oriente e motivi locali vi s'intrecciano e vi si confondono in una grazia inimitabile. Se qualcuno vuol trarne insegnamenti preziosi sul come, da necessità di luogo e di tecnica, può nascere e maturarsi uno stile, è padronissimo di farlo. Ma se qualcuno vuol prenderne spunti e riprodurne motivi mescolandoli in sapienti dosi col metodo dei farmacisti, è bene avvertirlo che fonderà un'accademia, una di più in questo bel paese in cui accademie, mosche e zanzare sono numerose, noiose e dannose.

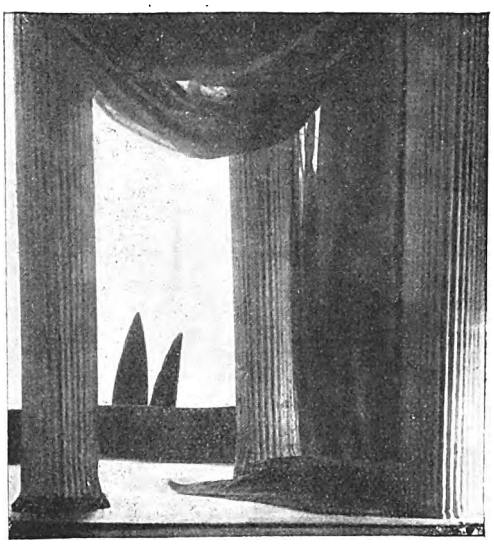
« AMATORI E CULTORI » 1928

Sulla copertina del Catalogo è scritto che questa d'oggi è la novantaquattresima esposizione della Società Amatori e Cultori di Belle Arti in Roma; e a pagina 9 è scritto che quella società è « secolare e sempre giovane ». Beato chi ci crede.

A me rincresce di dover dare un dispiacere ad una vecchia società, che come tutte le vecchie signore si ostina a parer giovane; ma i segni della sua vecchiaia, anzi della sua decrepitezza, sono così palesi che, qualora non le si fosse indebolita la vista, se ne accorgerebbe anche lei guardandosi nello specchio. È vero che ha tentato di ringiovanirsi coll'innesto dell'architettura e della scenografia, ma l'ha fatto dando ad architetti e scenografi così scarsi mezzi da rendere inutile il tentativo, malgrado la buona volontà che qualche giovane v'ha messo.

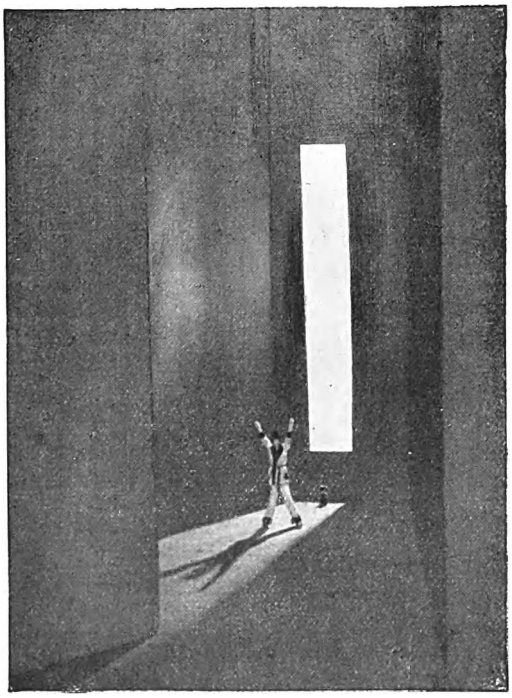
Vediamo, a rimediare tutto il più confuso ciarpame pittorico e scultorio dei nostri giorni, le solite mostre retrospettive, affogate lì, fra la banalità del dilettantismo, come gocce di profumo in uno stagno pieno di ranocchi. Una sala contiene le opere dei pittori più vicini a Nino Costa e da lui in qualche modo derivati: Paolo Ferretti e Norberto Pazzini, Napoleone Parisani e Alessandro Morani, nobili, modeste, schiette personalità d'artisti che risalutiamo con rispetto e con affetto per questo loro chiuso e silenzioso e amoroso operare. Un'altra sala che s'intitola a Murano e Burano raccoglie le opere dei Ciardi e dei Fragiacomo insieme con certa altra roba, quadri, merletti, mobili e sculture, della quale è meglio non parlare. Una terza sala mette in mostra le pitture di Giacomo Balla prima e dopo la cura del futurismo per dimostrare falsa la leggenda che

Digitized by Google

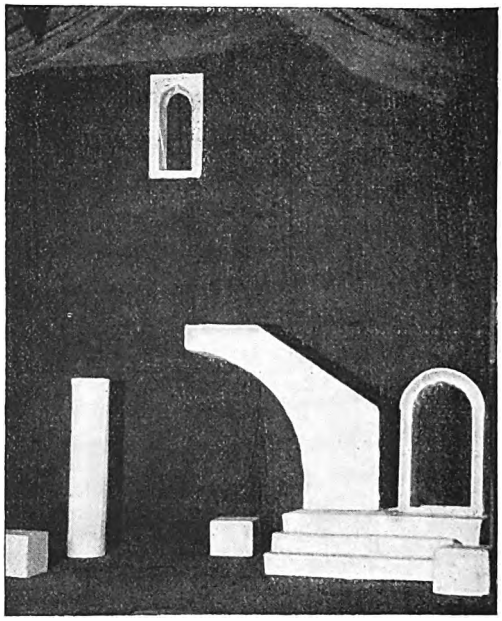


ANTON GIULIO BRAGAGLIA: SCENARIO PER IL «SANSONE» DI A. SPAINI. (ESP. AMATORI E CULTORI).

egli si sia rovinato ponendosi al seguito di Marinetti. In un'altra saletta, e in due pagine del catalogo, Gerardo Dottori presenta sè stesso e la sua opera con un bagaglio di teorie che contra-



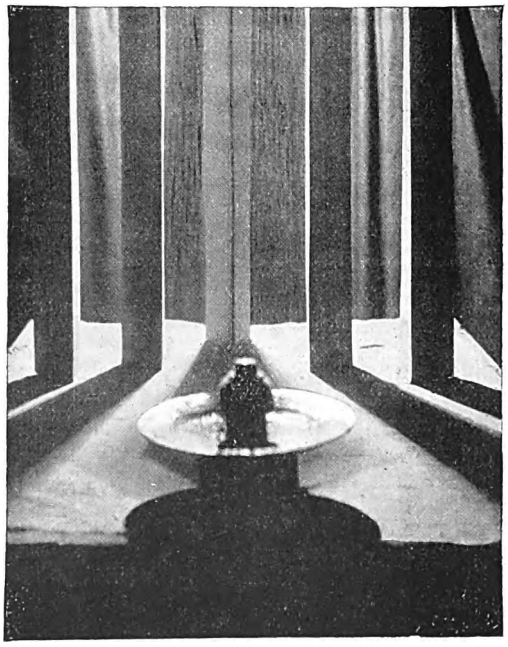
ANTON GIULIO BRAGAGLIA: SCENARIO PER UNA NOVELLA DI POE. (ESP. AMATORI E CULTORI).



ANTON GIULIO BRAGAGLIA: SCENARIO PER «LA GRANDE PENITENZA» DI REGIS E VEYNES. (ESP. AMATORI E CULTORI).

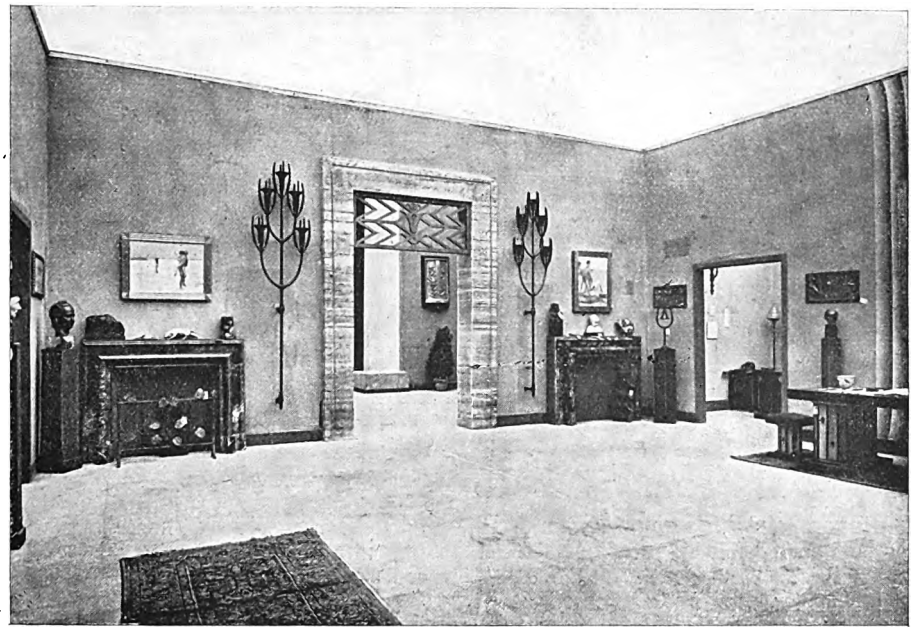
stano alla sua natura di umbro adorante e sognante.

In una mostra commemorativa appare la pittura di Enrico Reycend, e poi Lorenzo Del-



ANTONIO GIULIO BRAGAGLIA: SCENARIO. (ESP. AMATORI E CULTORI).

Digitized by Google



SALA DELL'ARTIGIANATO NELL'ESPOSIZIONE « AMATORI E CULTORI ». (Fot. Porry-Pastorel).

UNA SALA DELL'ESPOSIZIONE DEGLI « AMATORI E CULTORI » ALLESTITA DALL'ARCH. MOSÈ TUFAROLI-LUCIANO.

Digitized by Google

PUBLIO MORBIDUCCI: MEDAGLIA.

AURELIO MISTRUZZI: MEDAGLIA.
(ESP. AMATORI E CULTORI).

AURELIO MISTRUZZI: MEDAGLIA.

leani e il Tavernier e i Prix de Rome, inglesi, francesi, americani....

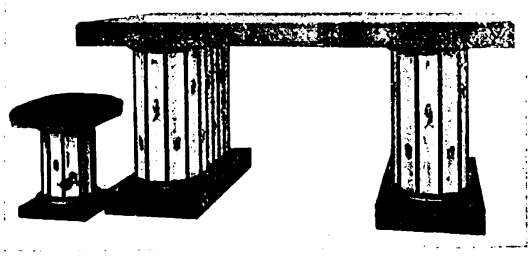
S'ha da continuare? C'è una sezione della mostra che s'intitola, per l'intreccio di sale e salette, il « labirinto ». Vogliamo estendere questo titolo a tutta l'esposizione nella quale occorrerebbe il filo d'Arianna per orientarsi, se ne valesse la pena?

La giurìa d'accettazione confessa nella sua relazione che il criterio dell'accettare « non è stato rigidissimo, e non poteva essere, perchè si è cercato di bilanciare il valore delle opere da passarsi sotto giuria con quello delle opere dei Soci della *Amatori e Cultori* da accettarsi di dovere, una per socio, secondo il deliberato del Consiglio della Società ». Ce n'eravamo accorti e protestiamo una volta di più contro questi deplorevoli « deliberati » che aprono le porte a tutti i dilettanti, con la scusa che sono *cultori* e magari soltanto *amatori* di Belle Arti. Così si giunge alla pletora e alla confusione. Così si incoraggiano le meschine vanità degli pseudo-artisti che non hanno altro merito se non quello d'esser soci di una decrepita Società, paurosa di riformare il proprio statuto e illusa d'esser giovane ancora.

Veder mescolati alcuni giovani architetti e scenografi a tanto dilettantismo degno delle più screditate botteghe di via del Babuino è cosa che fa tristezza quando non fa rabbia. A meno che essi non prendano domani le redini della Società e non la rinnovino dalle fondamenta.

Intanto, fra i tentativi, finora sterili, di rinnovamento va segnalata l'alleanza della *Amatori e Cultori* con la Federazione Fascista autonoma delle Comunità artigiane d'Italia. V'è espresso lo scopo di « stabilire una corrente di unità artistica fra l'arte pura e quella applicata, fra l'ambiente arredato, il quadro, la statua, informando così secondo le più pure tradizioni italiche, per

ALBERTO GERARDI: FERRI BATTUTI E BRONZI NELLA MOSTRA DELL'ARTIGIANATO. (ESP. AMATORI E CULTORI). (Fot. Porry-Pastorel).



ARCH. GIOV. BISEO: MOBILI ESEGUITI DALLA DITTA CICCONELLI E DALLE COMUNITÀ ARTIGIANE DEL LEGNO. (ESP. AMATORI E CULTORI). (Fot. Sforza).

Digitized by Google

severa ed inflessibile disciplina nazionale, ogni manifestazione di arte nostra, al temperamento, agli usi e costumi del popolo italiano ». Sagge se non eleganti parole, quali ogni tanto sentiamo risonare con sempre maggiore frequenza, come indizio d'una mentalità in via di rinnovamento. Ma parole, finora, poco seguite dai fatti. La Federazione dell'Artigianato è giovane, anzi bambina e soffre ancora d'aver avuto in Giuseppe Brunati una balia di poco latte e di troppe lodevoli intenzioni. Essa chiama in soccorso Alberto Gerardi e l'Architetto Biseo e Antonietta Cesa e varie altre ottime persone che con gli artigiani hanno contatti occasionali; ma non può finora mostrarsi con quella maturità d'organizzazione e di resultati che, per l'infantile età, le mancano. A vederle insieme alleate, la Federazione dell'Artigianato e la Società Amatori e Cultori, dànno l'impressione d'una bambina che aiuta a camminare una vecchia cieca. Spettacolo commovente, se si vuole, e pieno di poetica solidarietà umana; ma melanconico, molto melançonico, come troppe altre cose in questa novantaquattresima esposizione romana.

Vogliamo, detto ciò, ripetere le considerazioni dette e ripetute sulla decadenza delle esposizioni di belle arti, sull'inutilità di queste oziose ostentazioni di gente illusa, sulla necessità di cambiare decisamente rotta? Il lettore me ne risparmi l'ingrata fatica.

Per fortuna il tempo fa giustizia e l'arte procede verso un suo rinnovamento al di fuori dei vecchi organismi che non trovano la forza d rinnovarsi e son destinati a morire. Non vogliamo cantare il *miserere* prima delle esequie, perchè fin che c'è vita c'è speranza; ma, se continua di questo passo, la Società Amatori e Cultori se lo canta da sè.

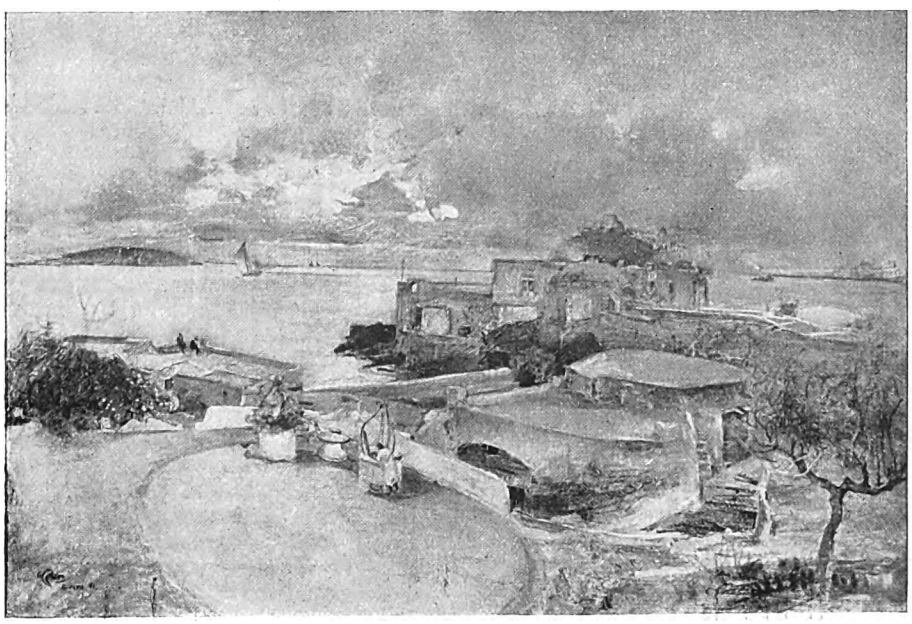
r. p.

CRONACHE NAPOLETANE

IL GRUPPO FLEGREO – DA MANCINI AI FUTURISTI – UN GIOVANE GRANDE SCULTORE: ANTONIO DE VAL – I CIRCUMVISIONISTI

A mano dritta della superba scala dei Baroni nella Gran Corte cinquecentesca del Mastio Angioino, un gruppo di artisti napoletani, che se non è il fiore dell'Arte meridionale, poco ci manca perchè va dai più vecchi e illustri come Mancini e Casciaro ai più giovani e noti come Nicola Fabricatore, un gruppo — dicevo — che s'è voluto chiamare fervidamente « Flegreo » ha in una serie di sale acconciate gustosamente, organizzata una Grande Mostra. Dico subito che ha ottenuto un immenso successo e che il Ministro Fedele forse per rispondere alle note deplorazioni di Maraini e Ojetti, vi ha comprato quadri per seimila lire: pochi, naturalmente.

Nè è a dire che la mostra dei Flegrei, ha sofferto la vicinanza del Salone Gemitiano in cui s'è vista una buona volta riunita quasi tutta la produzione dello scultore napoletano che tutti dicevano grande ma, perchè, pochi sapevano. Ne



GIUSEPPE CASCIARO: MATTINO D'ESTATE AD ISCHIA. (GRUPPO FLEGREO).

Digitized by Google

ha — se mai — beneficiato accogliendo i riflessi della apoteosi di Gemito ed anche i visitatori del salone di Carlo V.

Dicevo dunque che i *Flegrei* sono una mano di illustri o noti pittori che si son decisi una buona volta a vivere insieme; per lo meno, ad esporre insieme. La vita collettiva dovrebbe essere fatta per gli artisti, e non vedo perchè il Regime non faccia costruire un falansterio dove tutti i pittori d'Italia con i loro pennelli tavolozze e trespoli ci starebbero benissimo!

A giudicare da questi, non si accapiglierebbero presto, mostrerebbero chissà quali ignorate virtù francescane che adesso non possiamo supporre. Io non credo nella malignità degli artisti.

Il fatto è che questi quindici o venti pittori se a son costruita, montata e « lanciata da loro » questa mostra e si son divisi in parti uguali il successo.

Non li elenco perchè sarebbe troppo lungo, ma cercherò di ricordarmi dei migliori e dei più. Antonio Mancini ha mandato tre o quattro tele, tra cui una, grande, « Costume trecentesco » della maniera solita alla sua formidabile sensibilità. Mi piace l'« Elmo » riflessato. Irolli ha due o tre oli e qualche acquerello. In quelli non c'è niente di nuovo: cromatismo fastoso, allegria di toni e di impressioni, festevolezza degli occhi, leggero e ridente carnevaletto della tavolozza. Un acquerello « Ritratto di mio padre » è una magnifica cosa degna di questo artista tanto abile e nobile quando non s'abbandona alla scorrevolezza del suo prodigioso estro lirico. Casciaro ha dei grandi pastelli, uno dei quali, un allucinante e calcinante « Mattino estivo ad Ischia » è prodigioso di audacia prospettica e di intonazione. I « bianchi » e « grigi » son trattati da grandissimo maestro di questo genere così labile e leggero di cui Casciaro è un interprete di indiscussa supremazia. Alla stessa maniera mi piace un dipinto del Ciardo « Marina di Leuca », che espone insieme ad altri anche un olio « Nave attraccata » pieno di sentimento ma di taglio bruttissimo.

VINCENZO CIARDO: MARINA DI LEUCA. (GRUPPO FLEGREO).

« Marina di Leuca » invece è esaltata dal magnifico contrasto delle case imbiancate dal sole d'agosto, tagliate una ad una come dadi di calce, e della distesa calma del mare piatto e compatto come un turchese.

Guido Casciaro ha un magnifico studio di *biacca* « Angolo » di un cortile caprese, studiato minutamente e accordato con fine sensibilità. Le due pareti risaltano nello spigolo nettamente e l'effetto tonale è perfettamente raggiunto.

Mercadante ha una scena campestre leggermente litografica. Scorzelli una composizione, « Donne che lavorano », notissima e notevolissima.

L'interno della casa popolare, con le figure di donne, massiccie e un che dure e ingrugnate, è indovinatissimo. La donna all'impiedi di scorcio

Digitized by Google

e l'altra alla macchina da calza (madre e figlia indubbiamente) sono profondamente *sentite*. Dal quadro spira una tal aria silenziosa e grassa, leggermente drammatica. Esso rassomiglia moltissimo ad una poesia di Bovio, con quel tono piatto, pesante e realistico. Mi piace.

Otmar Begas ha una serie di disegni colorati. Di lui noto il bellissimo Gorki, e la « Signorina Draniawald », poi i ritratti di Gemito, troppo fotografici (o Gemito è troppo fotogenico) e minuti benchè la sottile cura dell'artista voglia suscitare nelle immagini una vita che proviene solo dal miracolo dell'originalità.

Nicola Fabricatore ha pure tre o quattro delle sue tele così preziose per la loro rarità, chè Nick è un artista tormentato e ricercatore che lavora a lungo intorno ai suoi quadri come un orefice. Ne nasce nella sua pittura quell'aristocrazia di linea e di composizione e quella contenuta e rara finezza tonale che fanno di lui un ritrattista ricercato e un espositore abituale alla Biennale di Venezia dove vende — che non guasta — anche i suoi quadri.

Come tutti gli artisti fini ed acuti Fabricatore confonde insieme alla figura il paesaggio e se ne serve come di due elementi inscindibili. Si direbbe che vada cercando quest'insegnamento in Leonardo. Così il quadro che espone alla Biennale (un autoritratto con figura della moglie e della figlia) ha uno sfondo della Collina di Posillipo di effetto meraviglioso.

Tra quanto ha esposto preferisco questa « Fanciulla » e la bellissima « Signora con ombrello rosso » di una grazia squisita e di una abilità impeccabile.

L'arte di Nicola Fabricatore è piena di serenità e di calma e pare voglia attingere alla tranquilla zona dove le linee tengono i colori in una armonia, se si vuole un po' fredda, ma tanto elegante.

È anche necessario aggiungere che il Fabricatore è tra i pittori napoletani quello più vicino alla modernità e il più lontano dall'eterna schiavitù della macchietta e del quadro di genere a imitazione migliariana.

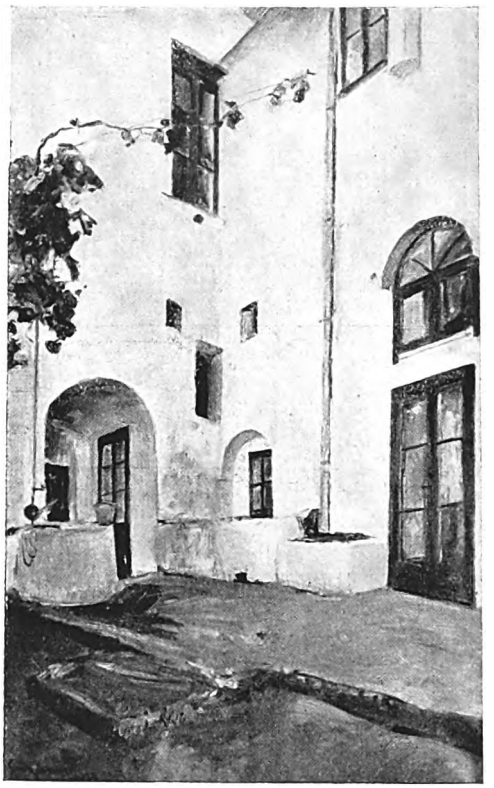
Espongono pure Balestrieri, di cui ho detto nello scorso numero.

E' annessa alla mostra una piccola sezione di arte decorativa. Vi figurano bene alcuni arazzi eseguiti dalla signorina Clara Ghinatti su disegni dell'architetto Franco Manfredi. Quest'ultimo nella sezione architettura espone due modelli di fontane. Uno, di carattere e linea tradizionale mi piace a preferenza dell'altro « La fonte », troppo tetro e duro per la naturale gaiezza cantante dell'acqua scorrente.

***

Ecco un miracolo di grazia: la *Maria Chiara* di Saverio Gatto che espone qui altre *teste* più note ma meno belle e perfette di questa; Puchetti ha una grossa composizione intitolata *Tensione*, nè troppo originale nè troppo riuscita, Gemito alcune celebri riproduzioni e De Val un « Leopardo » bellissimo di stilizzazione. Conviene parlare un po' più a lungo di questo giovane artista pieno di talento e di possibilità.

Egli ha un suo stile che oscilla tra un desiderio di deformazione e uno di astrazione plastica. Abbastanza forte da concedersi il lusso di ricerche di questo genere, padrone di un disegno vigoroso



GUIDO CASCIARO: BIANCHI DI CAPRI.
(GRUPPO FLEGREO).

e sintetico se pure leggermente superficiale, compositore di blocco più che di frammento, il De Val s'è composto in una media tra veristica e fantastica di singolare buon gusto e di vivace immediatezza. Ne è una prova la bella « Danza dell'Onda », bronzo levigato finemente, spirante una sottile eleganza femminea e marina; la « Madonnina » tutta grazia e soavità donatelliana; la « Mammina », più aspra e funeraria di quanto non lo comporterebbe il tema; e il blocco magnifico della « Femina », che tra le moltissime ch'ho viste sullo stesso motivo, mi sembra la più molle,

Digitized by Google

EUGENIO SCORZELLI : DONNE CHE LAVORANO. (GRUPPO FLEGREO).

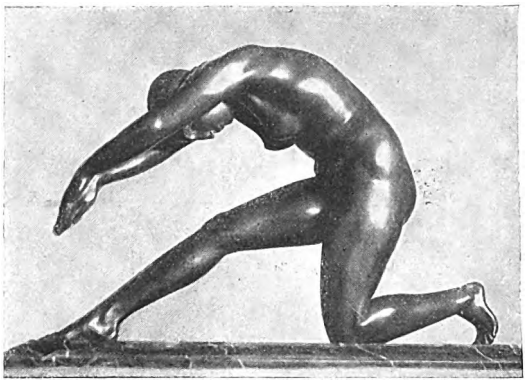
NICOLA FABRICATORE : FANCIULLA.

B. MERCADANTE : SCENA CAMPESTRE.

(GRUPPO FLEGREO).

Digitized by Google

ANTONIO DE VAL: MAMMINA.
(GRUPPO FLEGREO).



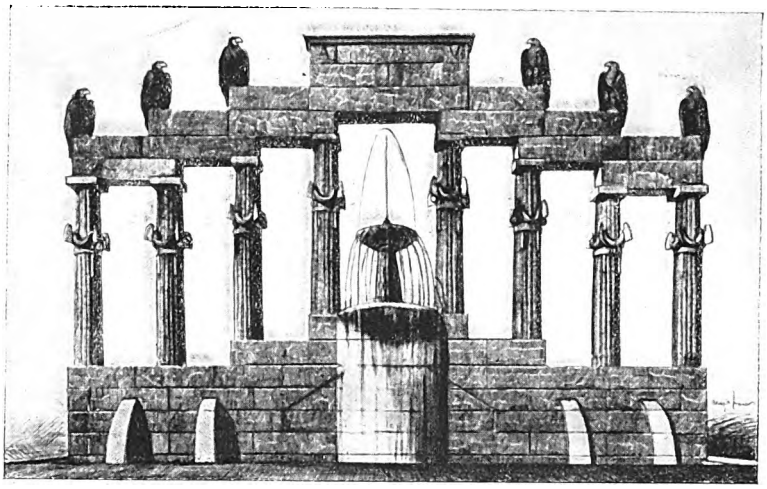
ANTONIO DE VAL: LA DANZA DELL'ONDA.
(GRUPPO FLEGREO).

ANTONIO DE VAL: MATERNITÀ.

SAVERIO GATTO: MARIA CHIARA.

(GRUPPO FLEGREO).

Digitized by Google



ARCH. FRANCO MANFREDI: LA FONTE. (GRUPPO FLEGREO).

sensuale, lubrica statua. Lascio agli altri discutere la convenienza e l'arditezza del gruppo « Maternità ». È una singolarissima audacia di modellato e di concezione. Ma a me le audacie piacciono e non esito a dire che fra dieci anni si troverà anche nobile questa stilizzazione di Antonio De Val. Per conto mio ritengo che questo scultore diventerà un Maestro oggi o domani; e gli altri, che non gli avranno, oggi, creduto, rimarranno — come sempre — intontiti e stupefatti.

AREZZO: COMPOSIZIONE DI FRANCO MANFREDI. ESECUZIONE DI C. GHINATTI. (GRUPPO FLEGREO).

***

È nata una nuova scuola pittorica in Italia? Si direbbe, a leggere il manifesto lanciato dall'isola di Capri a tutta l'Europa, dai pittori Cocchia, De Ambrosio, Peirce. Essi vogliono dipingere le cose complete, così come sono per « esprimere questa loro sensazione di integralità ».

Ci tengono a far sapere di non avere niente di comune con i futuristi e i cubisti ed altri *isti* del secolo e che non ritengono d'aver scoperto un nuovo mondo. Insomma questi tre giovanissimi di cui uno, il Cocchia è ottimamente dotato, vogliono far chiasso e muovere un po' l'acque del vecchiume accademico o tradizionalistico dell'ambiente napoletano. Benissimo. Tanto più che hanno buon gusto e non dipingono quando fanno sul serio alla maniera circumvisionista!

GIOVANNI ARTIERI.

CRONACHE MILANESI

ANCORA DELLA « CASA ROSSA »

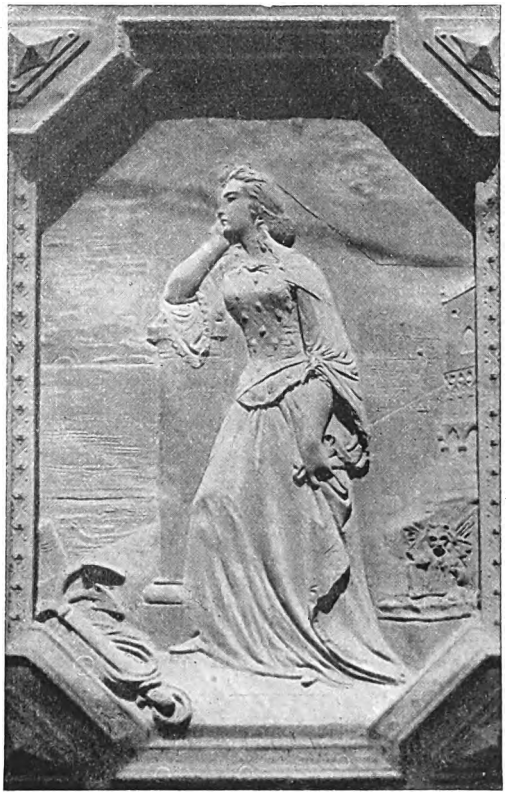
La nostra breve noterella del numero scorso ha bisogno di un poscritto. Ignoravamo, scrivendola, che il Vice Podestà Manlio Morgagni, avuto sentore del desiderio degli amici di storia e d'arte cittadina e delle osservazioni di un artista luganese, avesse ordinato di conservare il ricordo fotografico, non solamente della facciata, ma dei più caratteristici particolari. E a noi, che in

Digitized by Google

mancanza d'altro, avevamo ascritto a nostra fortuna la riproduzione di alcune felici istantanee dell'arch. prof. Carlo Meroni, quando il fascicolo di luglio era giusto appena stampato, giungeva un magnifico Album nel quale, colla migliore evidenza, in una serie di 26 fotografie vennero riprodotti nell'insieme e nei particolari il portale storico e il frontone e saggi decorativi, che mostrano la fantasia e lo stile di quegli artisti della terracotta, e le figure allegoriche (vedansi qui: *Roma* e *Venezia* aspettanti la loro redenzione) con gli episodi storici più celebrati di quei due anni fortunosi (1859 e 1860). Di questo provvido e interessante ricordo saranno grati al Morgagni tutti coloro che non lo speravano più effettuabile, dopo l'erezione delle palizzate pel nuovo adattamento della casa.

Intorno alla quale dobbiam riferire per la verità, che dalle assunte informazioni, l'interno di quella casa, la cui costruzione risale al 1837, non corrispondeva alle esigenze più elementari di un'abitazione civile moderna; e già da

VITTORIO EMANUELE II.
FORMELLA DECORATIVA DELLA « CASA ROSSA ».



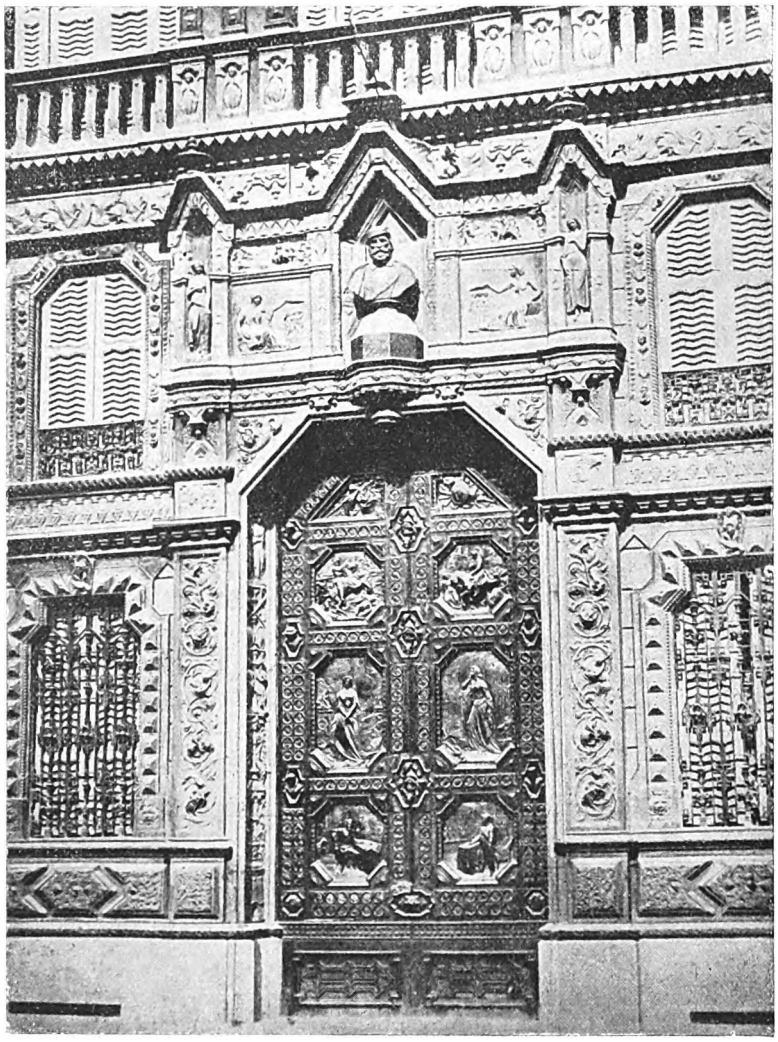
ROMA E VENEZIA ASPETTANTI LA LORO REDENZIONE.
FIGURE DECORATIVE DELLA « CASA ROSSA ».

Digitized by Google

parecchio tempo il Comune ne aveva approvato la trasformazione in un palazzo moderno a sette piani. Ci assicurano, che la linea di quel tratto di Corso Venezia non sarà affatto disturbata dalla nuova fabbrica. I nuovi proprietari e costruttori hanno messo a disposizione del Comune, oltre che la porta in legno, tutte quelle terrecotte che esso potesse desiderare; e l'Albo, che se ne è compilato, ce ne mostra i migliori esemplari.

Come accennammo, queste furono opera degli scultori milanesi fratelli Andrea e G. B. Boni; ma le cariatidi, secondo quanto ricorda un vecchio artista campionese, furono opera d'uno scultore sordomuto, di cui s'è dimenticato il nome. L'Albo dimostra come non superate dalle odierne audacie del « cemento » le *terrecotte italiane* sapessero, sotto l'abile mano dei nostri artisti, prestarsi alle forme più vigorose della plasticità e insieme alle più esili forme della grazia decorativa.

A. G.



IL PORTALE ISTORIATO DELLA « CASA ROSSA ».

TUTTI I DIRITTI RISERVATI - EZIO SANGIOVANNI, DIRETTORE RESPONSABILE - OFF. DELL'ISTIT. IT. D'ARTI GRAFICHE, BERGAMO

Digitized by Google

VOL. LXVIII INDEXED NUM. 405

EMPORIVM

SETTEMBRE - 1928 - VI

RIVISTA MENSILE ILLVSTRATA
D'ARTE E COLTVRA

DIREZIONE E AMMINISTRAZIONE BERGAMO
ISTITVTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE

ITALIA L. 5 ESTERO L. 7

Digitized by Google

Vol. LXVIII.
N. 405.

EMPORIUM

BERGAMO
Settembre 1928

CONTIENE:

LA SEDICESIMA BIENNALE DI VENEZIA, Raffaele Calzini (con 32 ill.) 135

I DISEGNI MANZONIANI DI GIOVANNI FATTORI, Irene Cattaneo (con 14 ill.) . . 156

IL TEMPIO VOLTIANO DI COMO, A. Ghisleri, (con 20 ill.) 166

LA MUSICA ORNATA — II - I PERIODICI, Luigi Parigi (con 38 ill.) 181

CRONACHE: *La Mostra Düreriana di Norimberga*, P. Fries (con 4 ill.) 192

COPERTINA: *Composizione originale di* G. Piombanti.

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE

UFFICIO CARTOGRAFICO

BERGAMO

QUINTA EDIZIONE

L' "ITALIA" AL POLO NORD

CARTA DIMOSTRATIVA — ALLA SCALA DI DIECI MILIONI

Il desiderio divenuto passione di rintracciare i superstiti del dirigibile componenti il gruppo Lago-Arduino sta per essere soddisfatto dalle ricerche della "BRAGANZA" con a bordo i velivoli di Penzo e Crosio e le indagini della valorosa "KRASSIN" tutte dirette dalla R. N. "CITTÀ DI MILANO".

PREZZO 5 LIRE

(FRANCA DI PORTO IN TUTTO IL REGNO E COLONIE)

Inviare vaglia-postale all'indirizzo dell'ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE, EDITORE - Via S. Lazzaro, 1 - BERGAMO.

Digitized by Google

EMPORIUM

RIVISTA MENSILE ILLUSTRATA D'ARTE E DI COLTURA

Si pubblica in fascicoli in 4° illustrati da circa 100 finissime incisioni e tavole separate.

DIREZIONE E AMMINISTRAZIONE

presso l'ISTIT. ITALIANO D'ARTI GRAFICHE — BERGAMO

PREZZI DI ABBONAMENTO:

		ITALIA	ESTERO
Spedizione in sottofascia semplice	Anno	L. 50,—	L. 70,—
	Semestre	„ 30,—	„ 40,—

Fascicoli separati L. 5,— Estero L. 7,—

Con l'" INDICE VENTICINQUENNALE DELL'EMPORIUM „ - L. 80,—

Grosso fascicolo in 4° (formato EMPORIUM) di circa 120 pagine.
Contiene i richiami al testo, autori ed illustr. dall'annata 1895 all'annata 1919 compresa.

(Il solo Indice costa L. 40,—).

I reclami per smarrimento devono essere diretti alla Casa entro un mese dalla data di ricevuta del numero successivo.

Ad ogni cambiamento d'indirizzo durante l'abbonamento in corso aggiungere lire UNA per la spesa relativa. Non si eseguiranno cambiamenti d'invio se non dietro rimessa anticipata di detta somma.

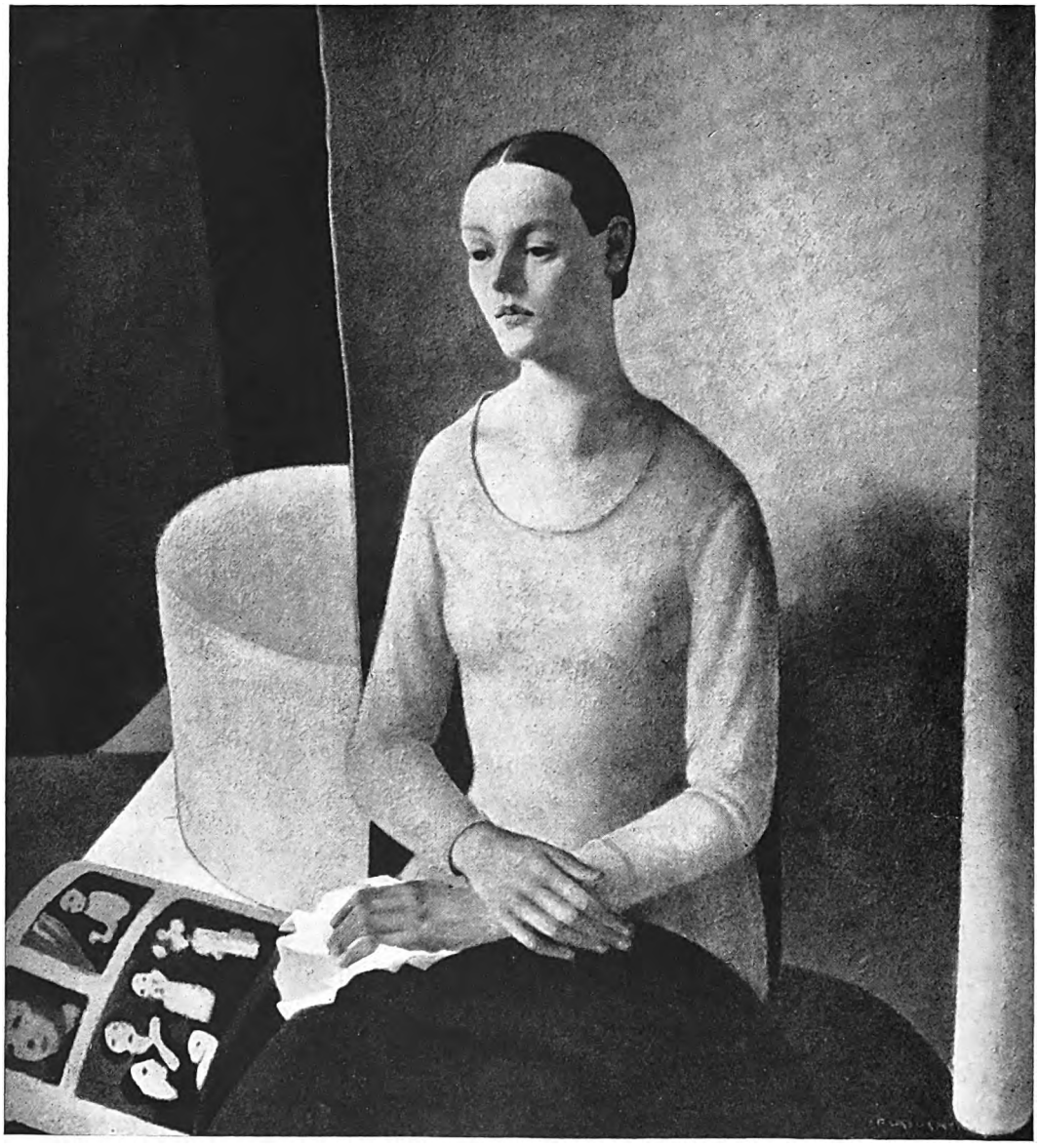
Per la rilegatura semestrale dell'EMPORIUM:

Sono ora disponibili le apposite copertine in tela e oro ciascuna L. 10,— Estero L. 12,—.

Inviare cartolina-vaglia all'**ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE, Editore - Bergamo** o rivolgersi ai principali Librai del Regno o presso i seguenti nostri Uffici:

TORINO, Via Pietro Micca, 12. Telefono 47-888.
MILANO, Corso Roma, 42. Telefono 80-433.
BOLOGNA, Via Gombruti, 21. Telefono 11-96.
FIRENZE, Via dell'Oriuolo, 37. Telefono 22-329.
ROMA, Corso d'Italia, 97. Telefono 32-882.
GENOVA, Via S. Donato 4-2. Telefono 13-55.
BARI, Via Calefati, 40. Telefono 1-77.
PALERMO, Via Gagini, 19. Telefono 8-92.
NAPOLI, Via Tommaso Caravita già Nuova Monteoliveto, 10.

Digitized by Google



FELICE CASORATI: RITRATTO. — DAPHNE.

Digitized by Google

EMPORIUM

VOL. LXVIII. SETTEMBRE 1928 N. 405.

LA SEDICESIMA BIENNALE DI VENEZIA

DOVE va l'arte italiana? ecco la domanda che con diverso animo: pauroso, nostalgico, fiducioso o impassibile, si rivolgono tutti i visitatori delle ultime esposizioni d'arte. Più recentemente, e a tanto maggior ragione, si ponevano questo interrogativo i convenuti alla Sedicesima biennale veneziana. Essa infatti non ha esitato ad accogliere nelle sue sale, non senza destino leggermente modificate, opere d'ogni tendenza, prevalentemente di giovani, realizzando con abbastanza approssimazione un panorama del *movimento*, se non dello *stato* delle arti italiane nel momento attuale.

Gli ostruzionismi ufficiali dei tempi andati contro le nuove tendenze, tipico quello francese asprissimo contro la più grande scuola di pittura del secolo scorso, hanno almeno giovato col pessimo esempio a far più prudenti e più comprensivi gli organizzatori delle esposizioni e i critici. Nel caso attuale poi, la mente e la coltura di Antonio Maraini, Segretario Generale, costituivano esse stesse la miglior assicurazione per tutti.

Il « borghese » stesso, è divenuto un po' meno avverso alle nuove aspirazioni dell'arte, e quasi preferisce che le Esposizioni pecchino di audacia piuttosto che di prudenza. Pur sapendo che le Esposizioni possono falsare la realtà come le luci della ribalta ama di vederne illuminato il *nuovo* piuttosto che truccato il *vecchio*.

Quali le conclusioni generali, quale la fisionomia preponderante della nuova arte italiana, come appaiono rivelate dalla Sedicesima Biennale? Noi possiamo segnalare la tendenza complessiva prima di passare ad esaminarne i risultati singoli.

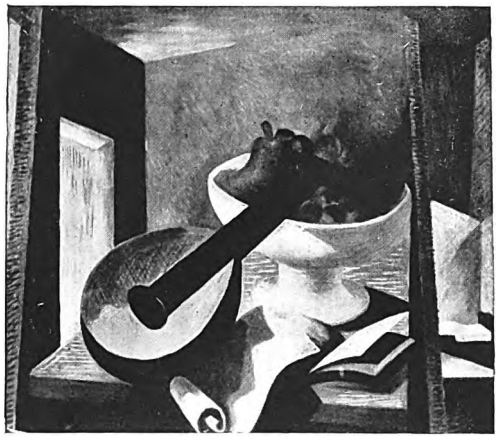
Innanzi tutto si rivela negli artisti un orrore per il verismo, per la libertà sconfinata, per

PRIMO CONTI: FESTA DI NATALE.
(COLLEZIONE CONTINI, ROMA). (Fot. Barsotti).

Digitized by Google

l'anarchia contro le leggi più antiche dell'arte. C'è un'aspirazione generale alla maggior costruzione, alla freddezza tecnica che domini gli impeti dell'ispirazione. Se si dovesse riassumere con una parola che per quanto vecchia definisce bene, questo ritorno, si dovrebbe dire *ritorno classico*. Dove questo carattere è più manifesto si può anche dire che l'arte si modella più che non sembri sulla storia contemporanea ed è, in certo senso, fascista.

È noto che ogniqualvolta la romanità dilaga come virtù, o metodo o ispirazione della politica, l'arte contemporanea si orienta verso lo stesso



GINO SEVERINI: NATURA MORTA.

polo: il polo del classicismo, contro il quale si erano avventate logicamente tutte le saette e le ironie dell'ultimo ottocento democratico.

***

Delle tre arti: architettura, scultura, pittura, le prime due si sono meglio consolidate secondo il nuovo ideale, assicurandosi un carattere e uno sviluppo autonomi. Esse ci appaiono più libere dall'influenze straniere e, peggio, *internazionali*. Esse poggiano su radici profonde e ben addentrate nella nostra tradizione e nella nostra terra: le differenze che possono esistere tra le scuole createsi nelle varie regioni non incrinano l'italianità della compagine generale. La pittura è ancora un passo indietro e, direi, che l'odierna biennale con tutto il suo sforzo di essere attuale se non addirittura avanguardista, sembra dimostrarcelo.

Che pensare intanto del « Novecento » il quale appare qui per la seconda volta in Italia, ufficialmente, anche se non additato da una speciale separazione? Esso si dimostra ancora piuttosto come un gruppo che non come una scuola, perchè non ebbe comuni nè i maestri, nè i canoni, nè gli ideali. L'origine della sua formazione fu ad un tempo negativa e positiva nella formola del distruggere per ricostruire; passione e generosa illusione di tutti gli artisti degni di chiamarsi giovani. Non mancano loro nè l'ingegno nè il fanatismo che caratterizza le riforme. Di fronte al divisionismo divenuto meccanico, all'impressionismo estenuatosi nel nulla, al colorismo manierato: e in genere davanti alle ultime espressioni di formole anemiche proprio per la troppo lunga vita e la troppa fecondità, taluni novecentisti si fecero un dovere di riesaminare l'opera dei maestri, magari i più antichi, e di riguardare il vero attraverso questi eterni vangeli. Fu soprattutto un movimento di *reazione* almeno nella sua origine: e potrebbe esserne una riprova l'opera di uno dei loro profeti, che dopo aver oscillato variamente, sempre in odio all'arte acclamata e ufficiale, trova oggi una parola schiettamente e fortemente sua per affermarsi, non solo nell'apprezzamento dei critici, ma anche nella comprensione del pubblico.

Rimane errore evidente, se pur formale, la definizione data alla nuova arte di « arte del Novecento » chè tale denominazione abbraccia l'ampiezza di un secolo per il rinnovamento di pochi anni e di pochi uomini. Se veramente l'arte di un secolo fosse determinata, e anche solo indirizzata, da quella del suo primo venticinquennio, avremmo visto alla fine dell'Ottocento perpetuarsi le forme care ai neoclassici: David o Appiani. E tutti sanno invece quanto, in quel crepuscolo, esse apparissero lontane e disprezzate.

***

Dalle soglie ella Mostra retrospettiva della pittura italiana dell'Ottocento si passa alle sale dell'arte nuova e nuovissima attraverso il « ponte di transizione » costituito dai maestri fedeli alle loro maniere e alla loro opera. Tra questi Beppe Ciardi con chiare e luminose tele di laguna e di terraferma ed Emma Ciardi che è l'ultima interprete del chiarore veneziano fatto d'argento e di rosa fra aria ed acqua, così come glie lo appresero i suoi maestri del Settecento. Italico Brass è, come lei, un fedele pittore di Venezia, della quale studia la folla e gli aspetti più vivi e più caratteristici. Cosicchè, se una si riallaccia al Canaletto e al Guardi, l'altro è parente del Marieschi e del Longhi. Cressini all'estremo dei divisionisti, Gioli nella scìa dei macchiaioli, Grosso tra i superstiti del verismo più abile, non riescono a salvare l'aspetto di decadenza delle loro scuole. Le correnti dove sfocia quest'arte pur con qualche baleno sono stanche e torbide come quelle che giungono sia pur regalmente alla foce.

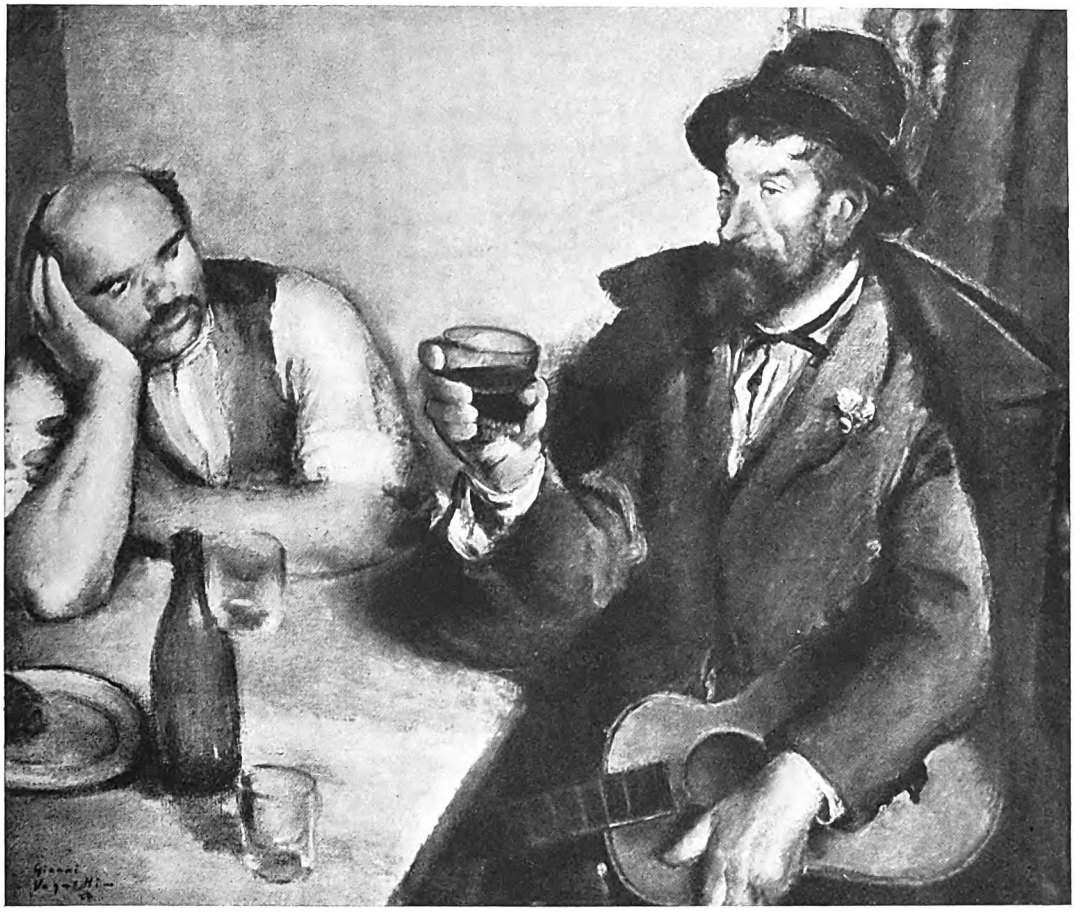
Digitized by Google

Il Mancini riluce in questo crepuscolo coi doni sempre vivi della sua schietta personalità.

***

Si direbbe che la pittura moderna tenda a sempre più liberarsi dalla preoccupazione che una volta si definiva psicologica o soggettiva. della spiritualità, non vediamo un quadro religioso che valga la *Passione* di Previati. Non può definirsi religiosa la smagliante e smaltata *immagine* di Primo Conti intitolata *Festa di Natale.* Meglio il *San Sebastiano* di Carpanetti, cupo e inquadrato come una vetrata gotica.

E' una conseguenza naturale della nostra pre-



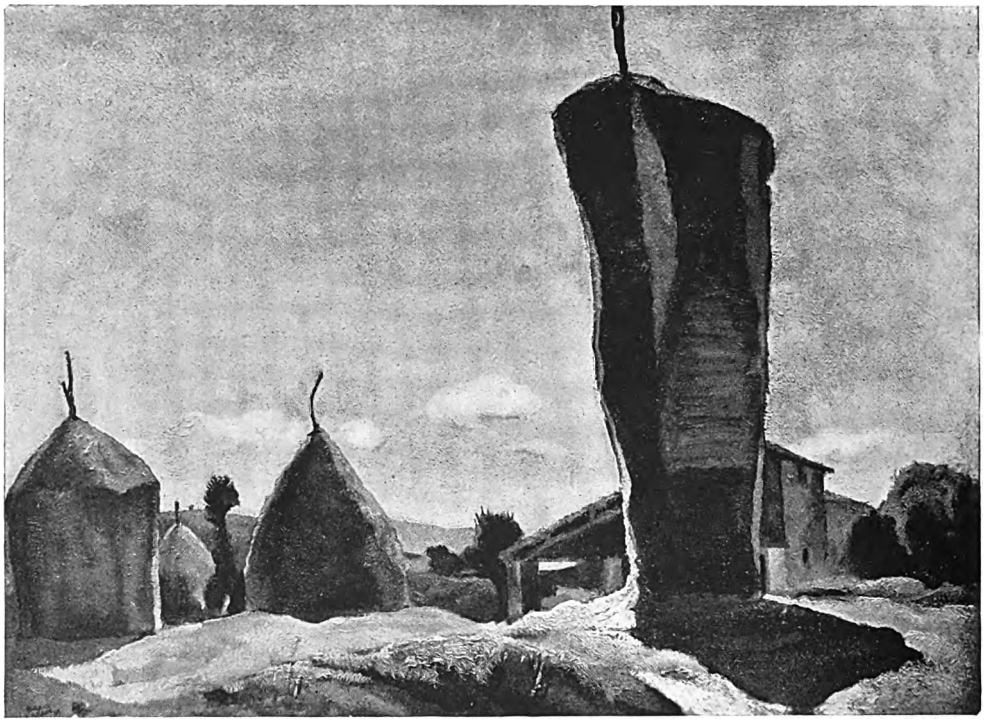
GIANNI VAGNETTI: IL POETA ALL'OSTERIA. (Fot. Giacomelli).

Molti pittori si affannano a nascondere quel *temperamento* che Taine riteneva indispensabile.

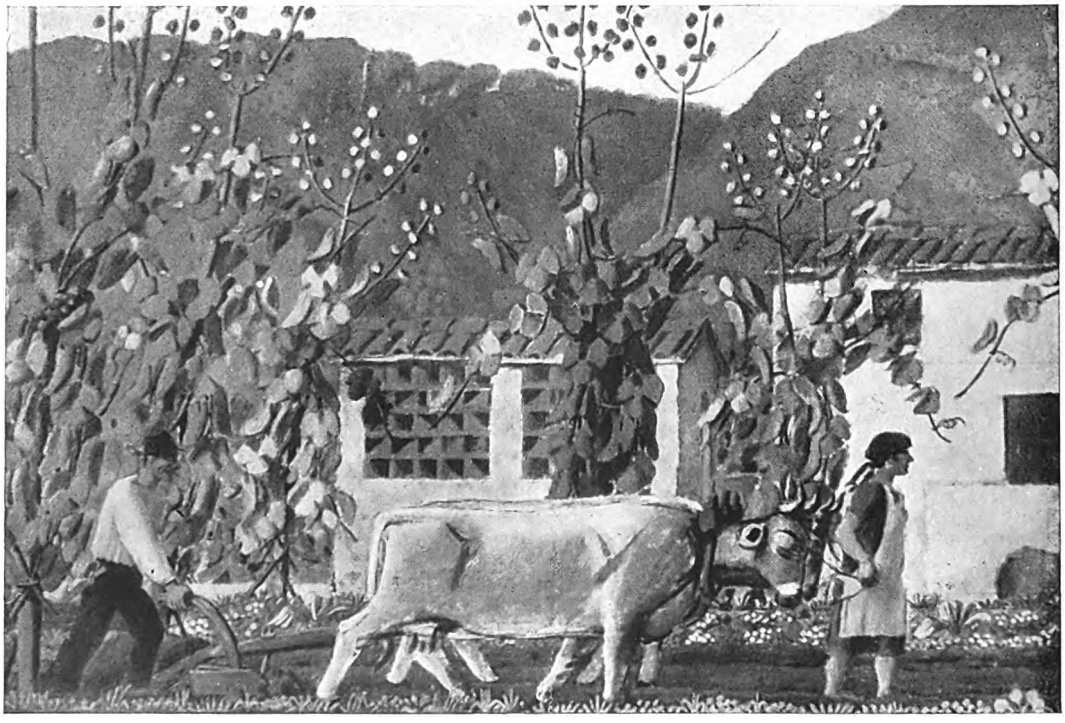
L'oggettivismo che pochi anni addietro aveva originato una fioritura così vasta di nature morte, in cui le aringhe affumicate e il mazzo di asparagi erano il motivo dominante, impera sovente anche qui. Tra le nature morte si salvano quelle veramente sentite di Cesare Monti, quelle scomposte e surreali di Severini e le delicatissime di Dudreville e Salietti.

Così, malgrado la tanto celebrata rinascita messa l'assenza quasi totale dei Ritratti. Si direbbe che nel paese di Tiziano, del Bronzino, del Moroni, del Ghislandi e dell'Hayez, l'interpretazione della personalità umana non sia più nè in valore nè in onore. Ritratti in fondo, non sono nè le belle figure di Salietti, nè l'agghindata *Sposa* di Carpi ; così, dipinte per un gioco d'eleganza si direbbero le donne di Cadorin, di Parin e i ragazzi di Dodero e di Sibellato. Meglio l'interpretazione umana dei personaggi nella goyesca *Vita allegra* di Giannino Marchig, mossa e ricca come un bel

Digitized by Google



MARIO VELLANI MARCHI: PAGLIAI UMBRI. (Fot. Giacomelli).

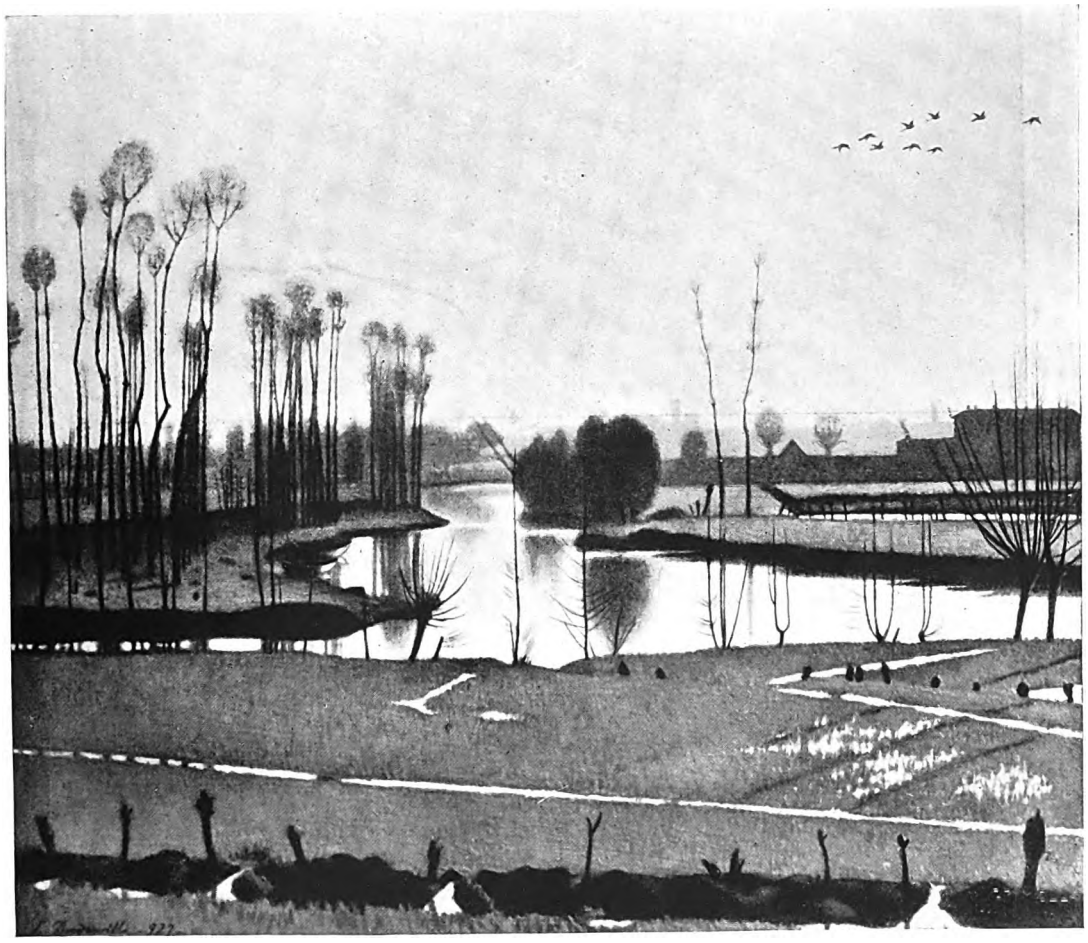


ALBERTO MAGRI: LA SEMENTA IN VAL DI SERCHIO. (PARTICOLARE).

Digitized by Google

cartone di arazzo. Più profondi i due *Ritratti* di Primo Conti talune raccontate donnine di Antonio Donghi e la *Miracolata* di Bacci. Unico e veramente completo il ritratto femminile di Antonio Casorati, intitolato *Daphne*, dove la posa tradizionale delle palpebre abbassate e delle mani incrociate è innovata dall'originalità del-

Gianni Vagnetti col *Poeta all'osteria*, bella pittura grassa e chiara che ricorda Spadini. Pietro Chiesa è sempre un ispirato poeta della maternità e dell'infanzia e la serie delle sue opere qui riunite giustifica la vasta fama e il successo che lo designa in Svizzera fra i migliori artisti italiani.

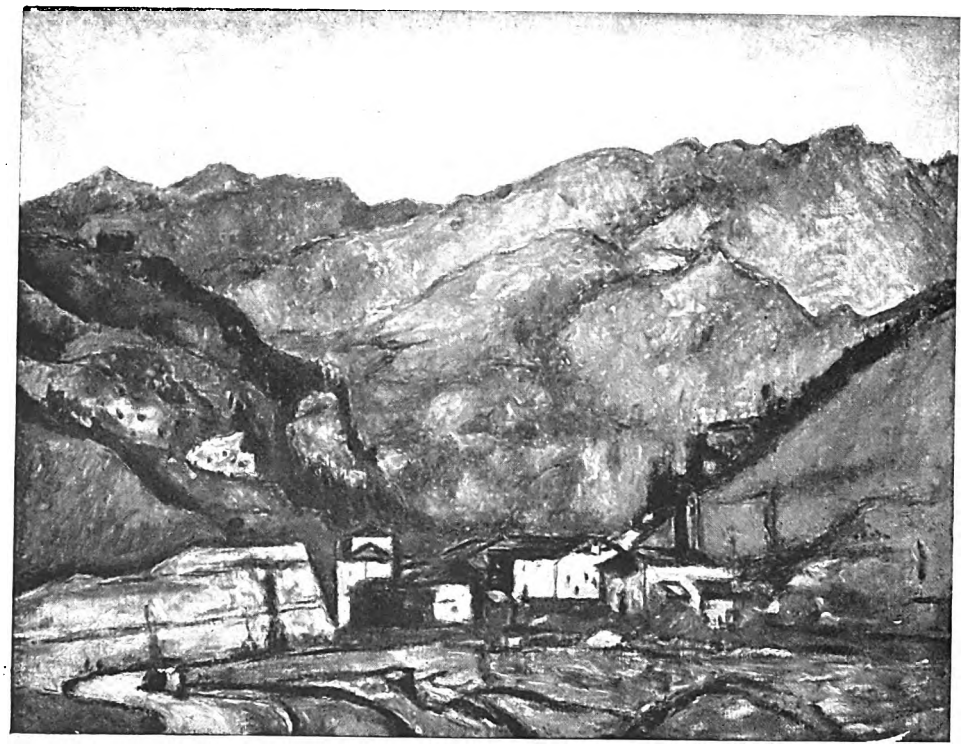


L. DUDREVILLE: IL LAMBRO A MELEGNANO. (Fot. Crimella).

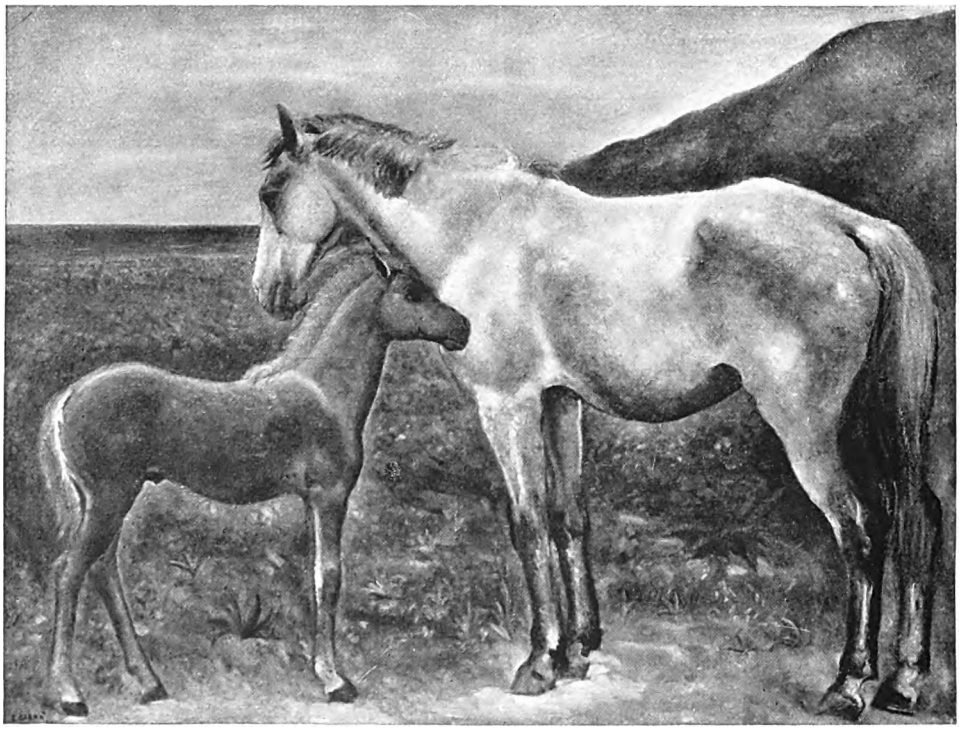
l'arte. Al prodigioso e geometrico rilievo plastico, al gioco prospettico dei piani e delle curve, questo ostinato veronese ha saputo aggiungere una atmosfera intima e una specie di aura sentimentale che fa di questo quadro una delle sue migliori opere. Pregi di larga pittura, di originale composizione, ma non di penetrata verità offre il gruppo di Felice Carena che col suo titolo *La Scuola* ci richiama troppi esempi immortali. E notevolissimo nelle sue prime manifestazioni

Anche il « nudo » che ebbe tanta parte nell'ispirazione degli ottocentisti non offre qui ragione di capolavori. Il largo e madreperlaceo gruppo di A. Steffenini rientra in una gloriosa tradizione italiana puramente decorativa; come all'accademismo sembrano riallacciarsi la *Modella* di Bresciani e le livide donne del ciclo « *Il viaggio di un'anima* » di Amedeo Bocchi. Dove ha egli lasciato la splendente tavolozza de' suoi quadri solari? forse dove Biasi ha temporaneamente na-

Digitized by Google

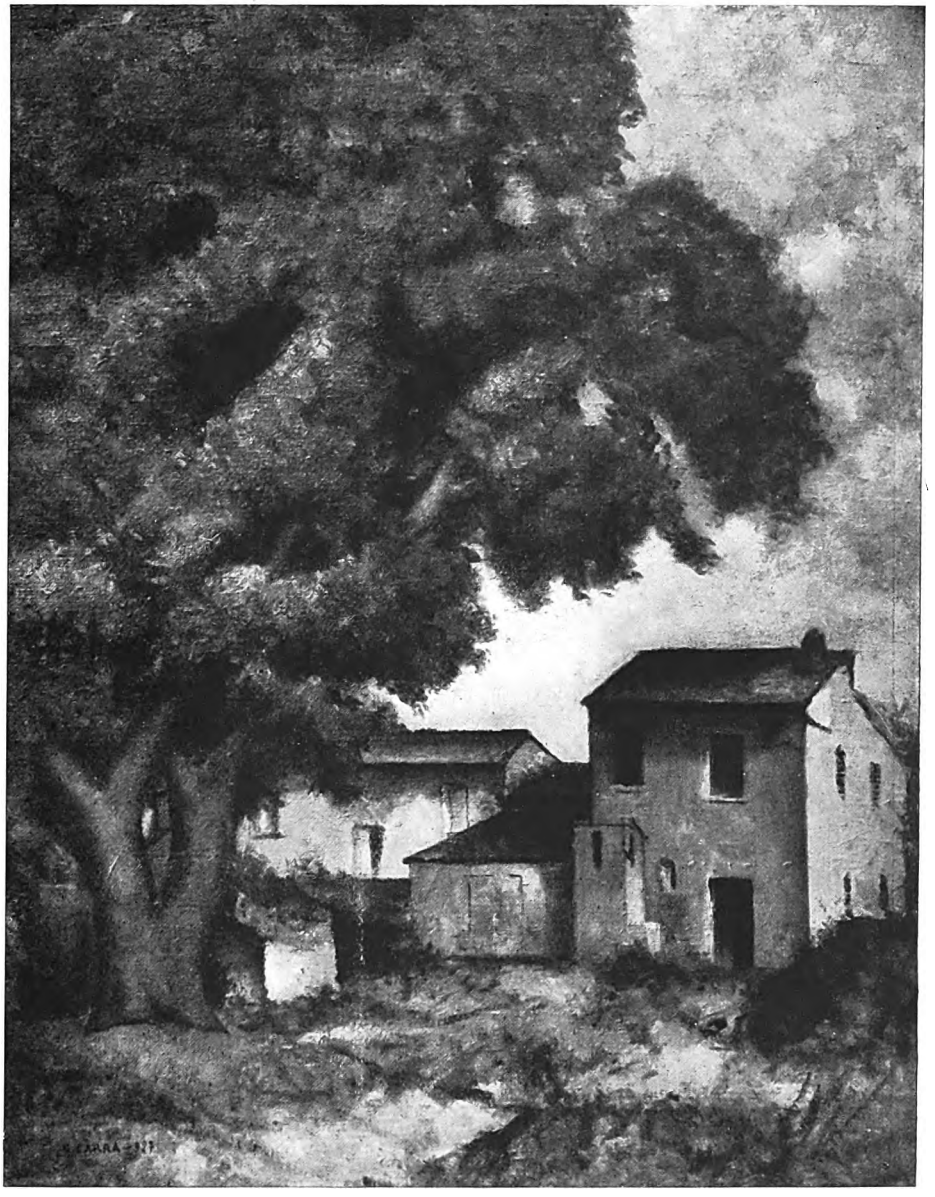


ARTURO TOSI: IL DEZZO. (VALLE SERIANA).



CARLO CARRÀ: CAVALLI. (Fot. Mari).

Digitized by Google

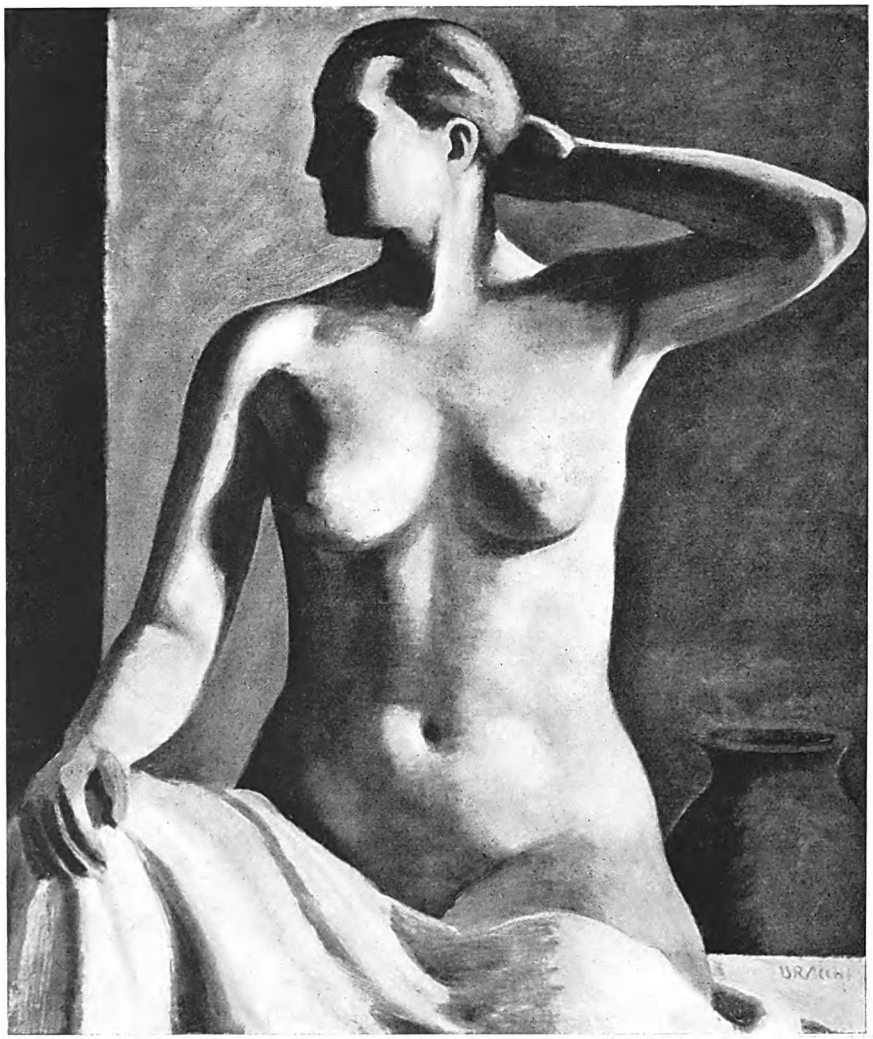


CARLO CARRÀ: MERIGGIO.

(Fot. Mari).

Digitized by Google

scosto la sua policromia vivace per incidere due nudi africani su fondi oscuri dentro cui i colori si intagliano come in una lacca di Coromandel. Anche le belle donne adagiate di Chessa hanno poca profondità pittorica e son più piacevoli e dalla tradizione; ma le Veneri di Funi sono appassionatamente modellate ricche di delicata carnosità e di rilievo; e i nudi di Sironi, frammentarii e slegati rivelano le possibilità del loro autore apparendo entro le luci violenti come spunti di



LUIGI BRACCHI: BAGNANTE. (Fot. Mari).

lussuriose di quelle di Casorati, ma non sono altrettanto costruite e solide nell'aria. Si può dire che la sensualità è scomparsa da queste ispirazioni.

È veramente a Funi, a Carrà e a Sironi che si deve una parola nuova nella pittura del nudo anche se, specialmente le opere dei due ultimi, riescono ostili e quasi brutali uscendo totalmente vita in formazione, come motivi di sinfonie plastiche non ancora sviluppate.

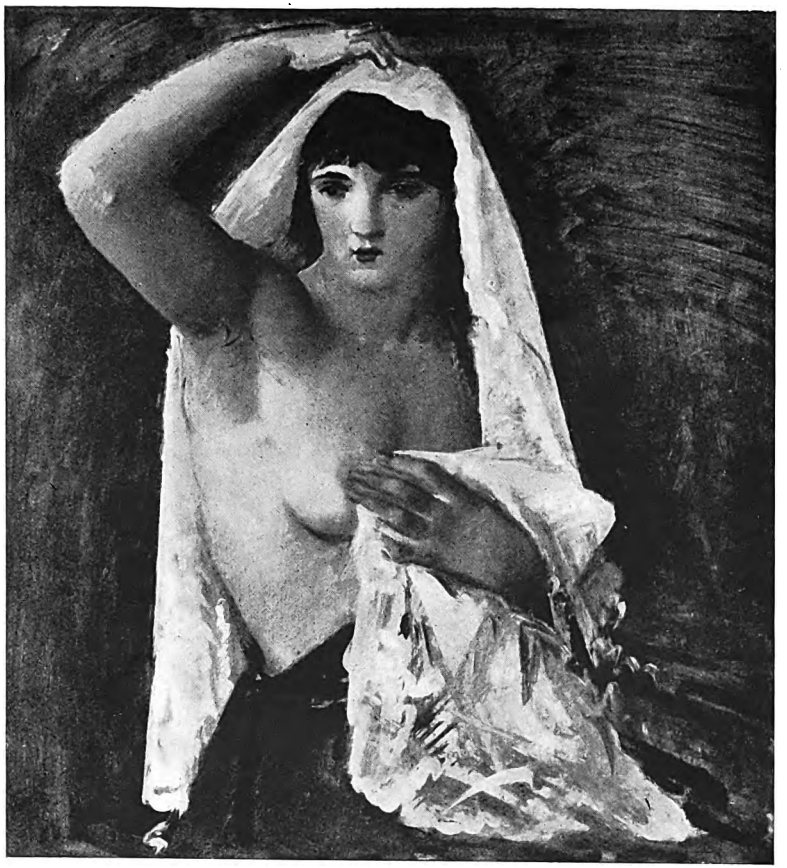
***

Il paesaggio non si è completamente liberato dall'influenze di Cezanne e di Derain. Qua e là ma meno che in recenti esposizioni, traspaiono

Digitized by Google

OTTAVIO STEFFENINI: SOLE.

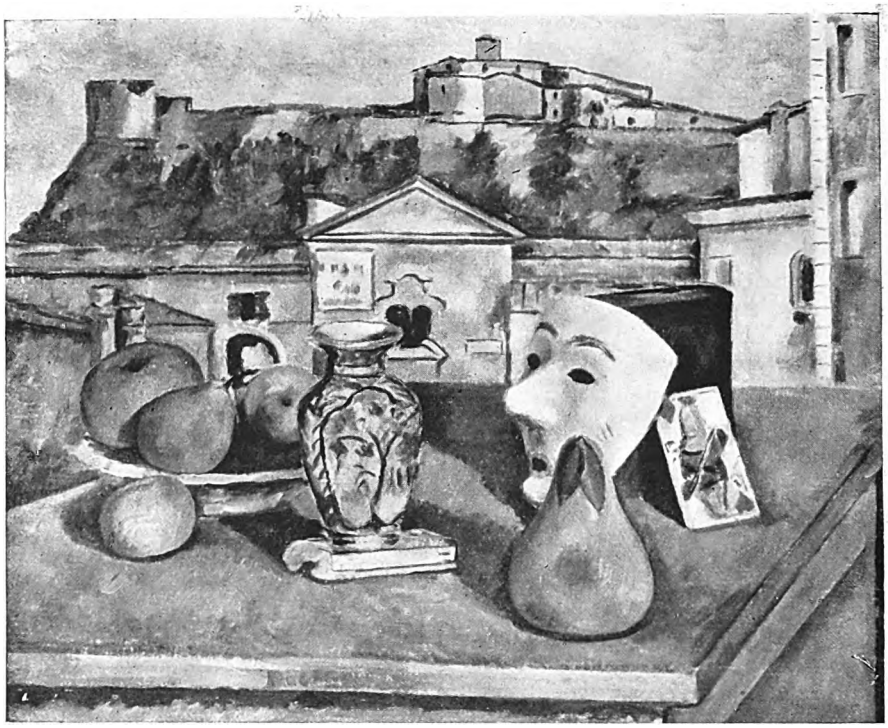
(Fot. Crimella).



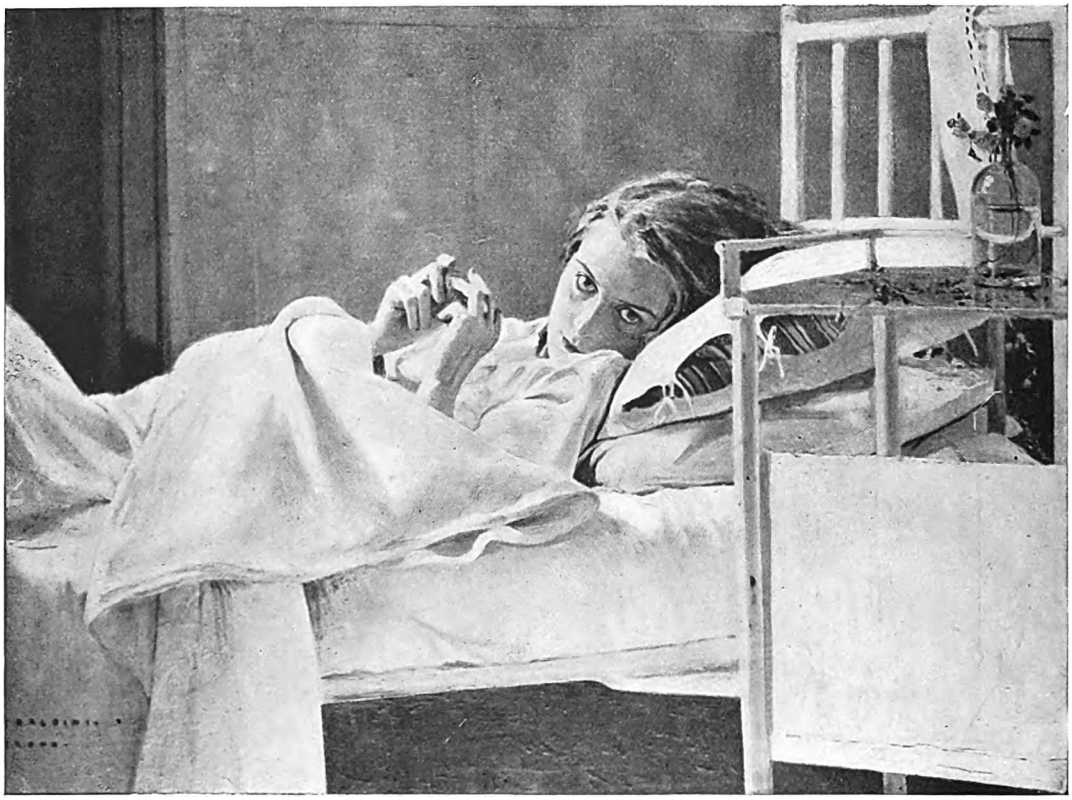
ACHILLE FUNI: DONNA VELATA.

(Fot. Mari).

Digitized by Google

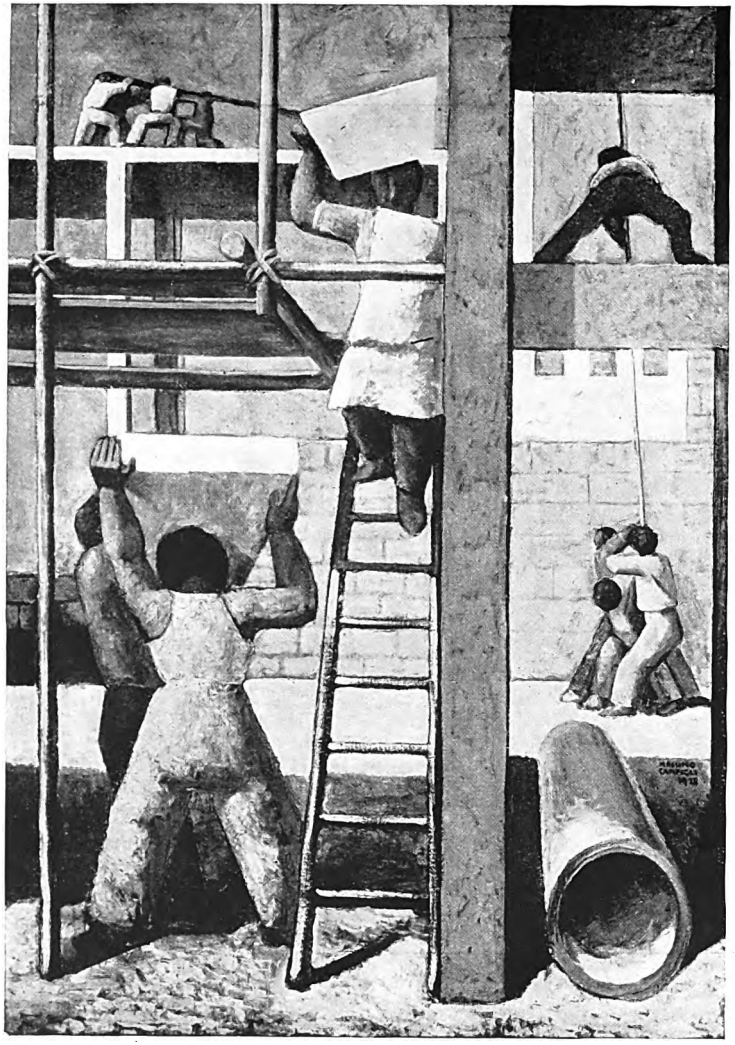


CESARE MONTI: NATURA MORTA ALL'ARIA APERTA. (Fot. Mari).

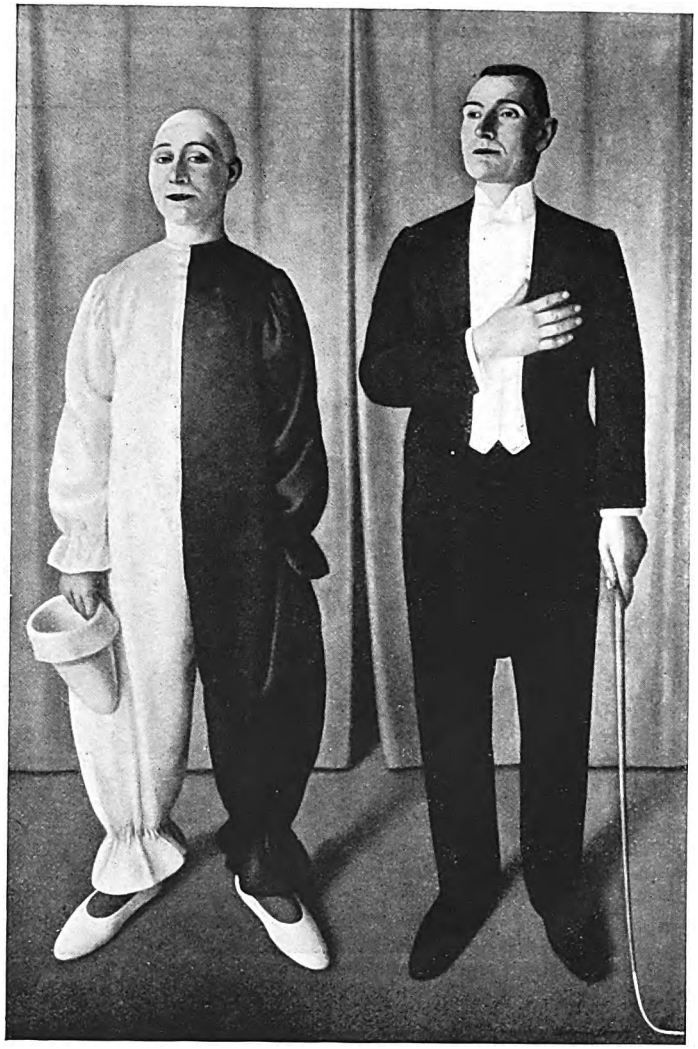


E. BERALDINI: TORNA A FIORIR LA ROSA.

Digitized by Google



MASSIMO CAMPIGLI: COSTRUTTORI. (Fot. Vaux).

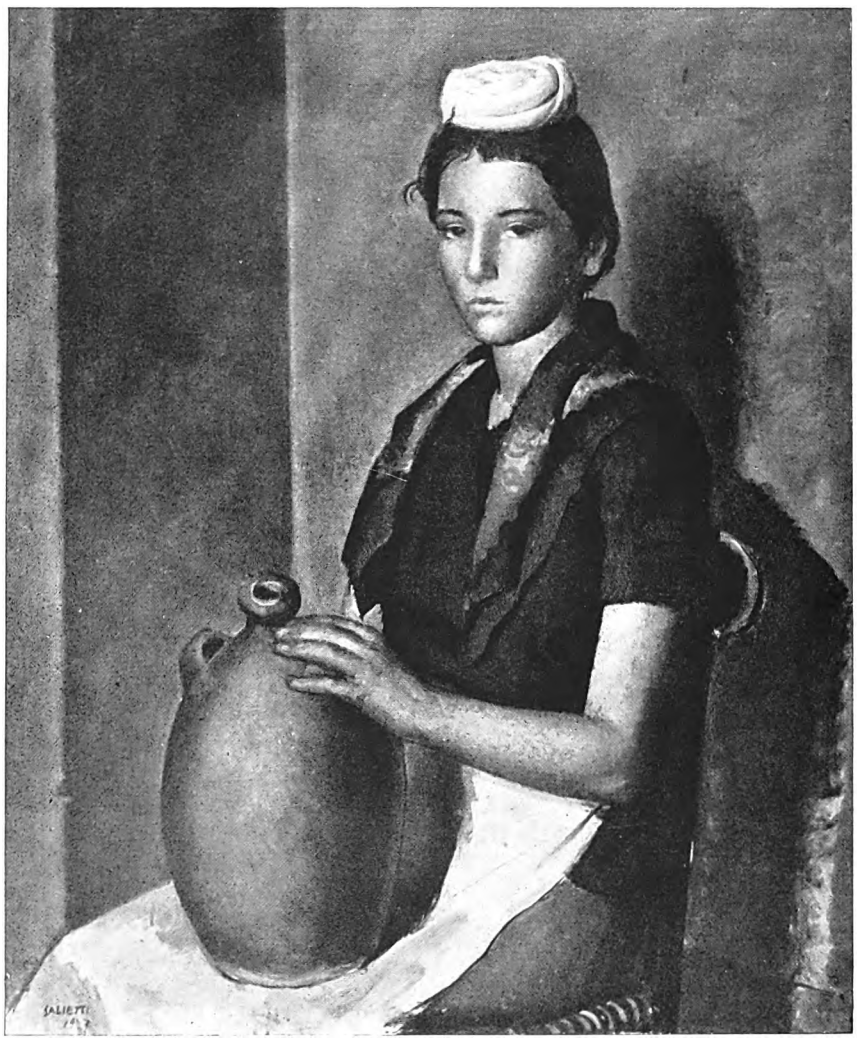


ANTONIO DONGHI: CIRCO EQUESTRE. (Fot. Fabbri).

Digitized by Google

ancora i segni di alcune paternità d'oltralpe. Siamo quindi tanto più riconoscenti al Carrà che vi ha innestato la sua personalità pittorica rimanendo italiano e lombardo, come nel bellissimo *Meriggio*, nelle sue *Marine* fosche e sin-

Melegnano di Dudreville, *l'Appennino Romagnolo* di Virginio Ghiringhelli, delicato studio di infiniti verdi, *Le Apuane* di Esodo Pratelli, le vedute liguri, schiettamente rudi, del Salietti, costituiscono il complesso paesaggistico lombardo



UMBERTO SALIETTI: BAMBINA DELL'UMBRIA. (Fot. Mari).

teticamente espressive; e riconosciamo i meriti di Arturo Tosi che senza dimenticare la sua lontana parentela fontanesiana fissa con una delicata polverizzazione colorata dell'atmosfera, e con pochi contorni le note essenziali e gli accenti del paesaggio. Le nervose marine di Carpi, quelle scintillanti e metalliche di Funi, la bella sinfonia di verdi del Penagini, il fiammingo *Lambro a* più interessante. Accanto, i violenti scorci della periferia cittadina, suscitati da Sironi con visioni spettrali di case, di strade, di binari desolati, completano questo saggio delle moderne tendenze di quella che si può chiamare la scuola lombarda. Per contrasto, sembrano anche più chiare, nitide e serene le opere del De Grada, del Dani, del Bacci e quelle primitivizzanti del Colaccicchi

Digitized by Google

e del Pucci: si vede presso questi ultimi l'influenza purificatrice e stilizzatrice operata su loro da un divino paesaggio: il paesaggio toscano. Ardengo Soffici si distacca dagli altri toscani per una penetrazione più profonda e meno luminosa, delle sue terre. Attaccati al vero: Wolff Ferrari, Ferruccio Scattola, Bosia, N. Fiumi con un brumoso *Tamigi*, Guindani con un quadro intimo e casalingo, rappresentano una più modesta tendenza in mezzo alle violenti espressioni artistiche *dei riformatori*.

Tra questi v'hanno notati quelli che potremmo definire ricostruttori: fissi ai nostri quattrocentisti hanno chiesto loro il segreto delle sobrie composizioni, delle modellate figure e del sintetico paesaggio. Primi fra questi, Massimo Campigli italiano d'ingegno che lavora a Parigi e Giuseppe Montanari, soprattutto significativo con *Contadina Picena*, e Pietro Marussig.

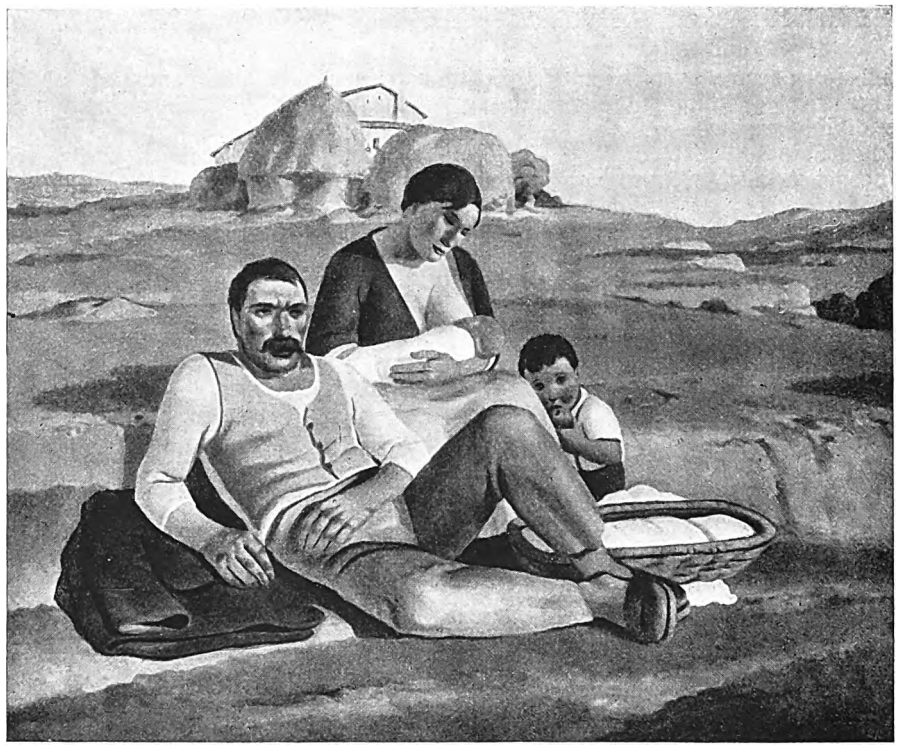
***

I futuristi, dopo aver girato il mondo, arrivano con un'intera saletta all'*ufficialità* della Biennale; non potevano mancare in un quadro abbastanza completo dell'arte contemporanea, ma appaiono un po' logorati dal lungo viaggio. Si vorrebbe che i vecchi e i nuovi seguaci di tale tendenza si liberassero dalle formule che, ripetute senza evoluzione, possono dare l'impressione che il futurismo si avvia verso le strettoie di un'accademia: parola e istituzione, che Marinetti aveva giurato di uccidere.

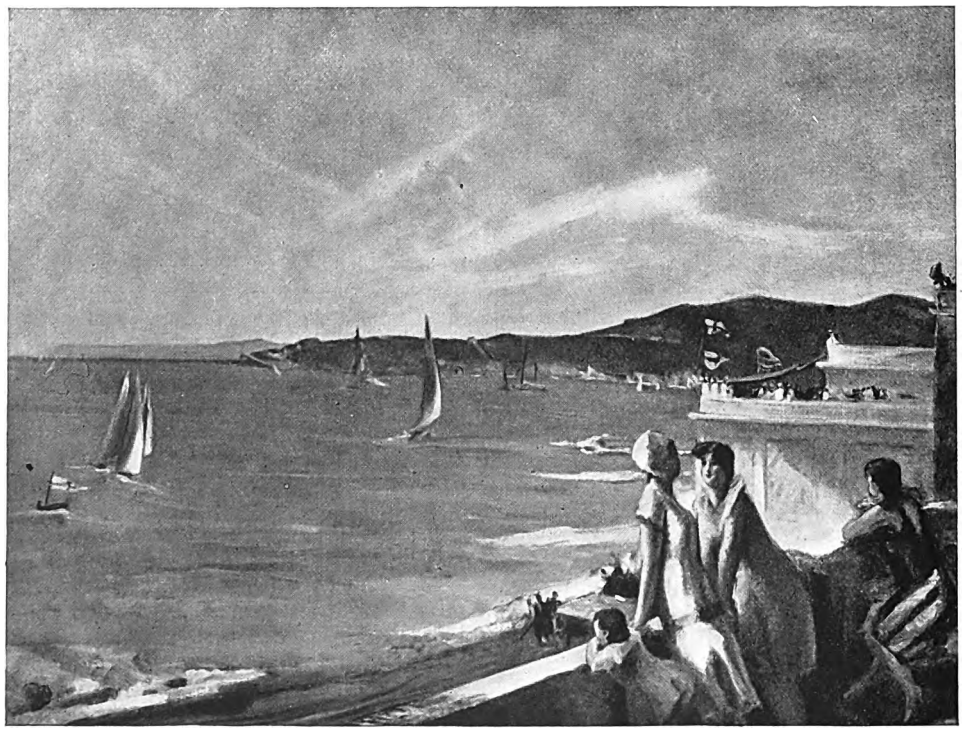
BARTOLOMEO SACCHI: IMPROVVISO. (Fot. Giacomelli).

Un'apparizione « antiaccademica » è, invece quella dei pittori « innocenti » come direbbero i russi, quali Alberto Magri di Barga e Luigi De Angelis, semplice operaio di Capri, divenuto pittore sull'esempio del Doganiere Rousseau. Il Magri ne la *Sementa nella Valle del Serchio* fa della pittura folkloristica come quella dei cassoni da nozze contadineschi. Noi non crediamo che i balbettamenti dell'arte rustica e dell'improvvisazione popolaresca possano e debbano far scuola. Ma la freschezza del primo mattino dell'arte, può sempre giovare a snebbiare menti e occhi accecati dalle luci artificiali e dagli spettri della notte.

Digitized by Google

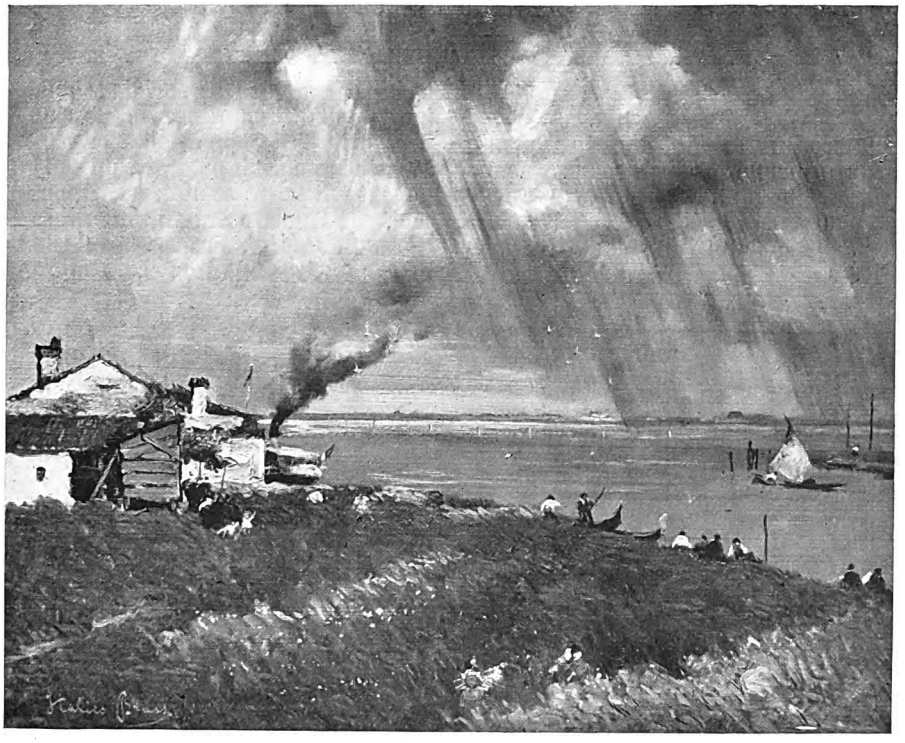


DANTE MONTANARI: LA FAMIGLIA.

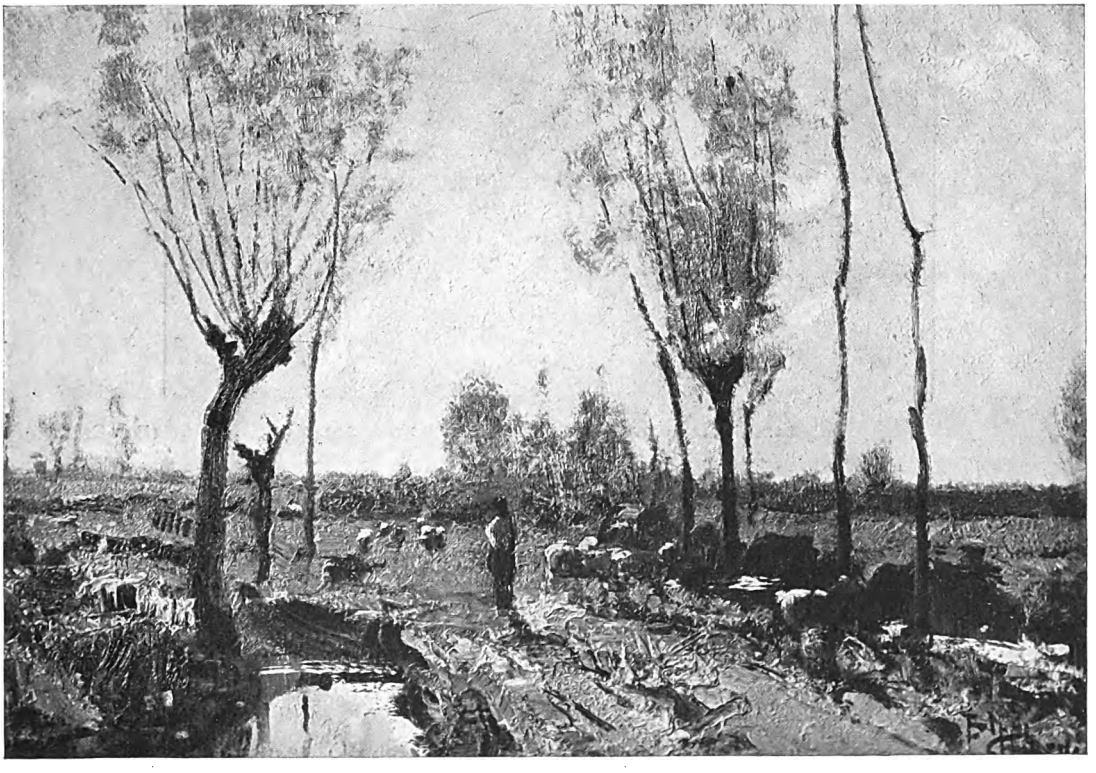


ALDO CARPI: GIORNO DI REGATE A VARAZZE. (Fot. Zani).

Digitized by Google



ITALICO BRASS: FUSINA E IL BRENTA. (Fot. Fiorentini).

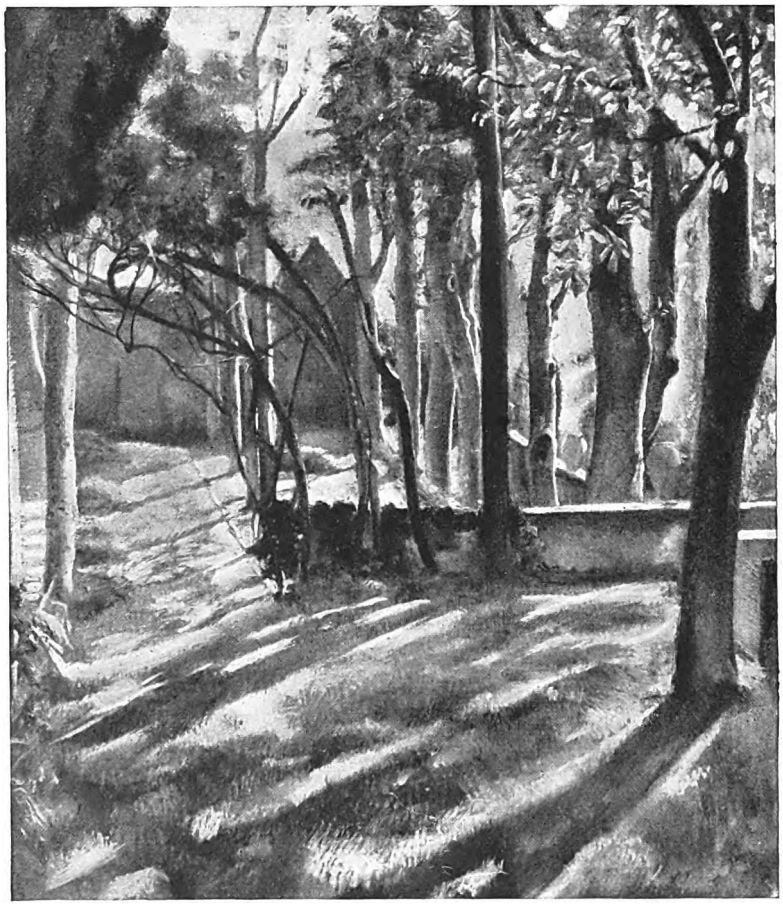


BEPPE CIARDI: I DUE SALICI. (Fot. Fiorentini).

Digitized by Google

***

Intorno alla scoltura si può dire, oltre quanto osservammo in principio, che essa pur seguendo un movimento rinnovatore parallelo a quello della pittura, realizza i proprii ideali con maggiore successo e con più definita italianità. Il periodo peggiore della sua crisi, verificatasi attorno al novecento quando tanta di essa aveva smarrito il senso della propria funzione e delle proprie possibilità, si è chiuso. Essa non tenta più di fare dell'impressionismo in concorrenza colla pittura; e della decorazione in gara col liberty. Essa riprende a considerarsi sorella dell'architettura e come essa destinata a un'armonia di masse e di chiaroscuri. Se Jerace e Gemito rappresentano con diversa potenza gli stessi canoni della scuola verista, l'uno col *Busto di S. E. Volpi*, l'altro coll'*Alessandro*; se Troubetzkoy col suo *Shaw* si mostra ancora fedele all'impressionismo, come il Butti col torso di *Alcibiade* alla scuola lombarda dell'ultimo ottocento, possiamo notare che ben altra è l'origine dell'arte scultoria attuale. Mentre Romanelli presente qui con un gruppo imponente di opere sembra aver guardato gli Etruschi, e i Quattrocentisti fiorentini col *Ritratto di Giovanni Papini*, Francesco Messina, il Lucarda fortemente architettonici, sembrano piuttosto affascinati dalle sculture primitive. Dove invece Arturo Martini sempre sinteticamente espressivo e potente, si appoggia all'arte rude degli scultori romanici. Arturo Dazzi raggiunge forse il più alto grado della propria arte col *Cavallino* di cera, sapiente verità di vita fissata nella cristallizzazione dello stile. Il Graziosi, il Baroni, il Ciusa, il Tofanari, il Cataldi, il Rubino conservano colle loro opere qui esposte, il diritto al gradino che si erano conquistato precedentemente nella scala dell'arte. Mi sembra invece che lo superi il Bossi colle sue tre statue in legno; egli



BACCIO MARIA BACCI: MATTINO D'AUTUNNO A FIESOLE. (Fot. Barsotti).

Digitized by Google

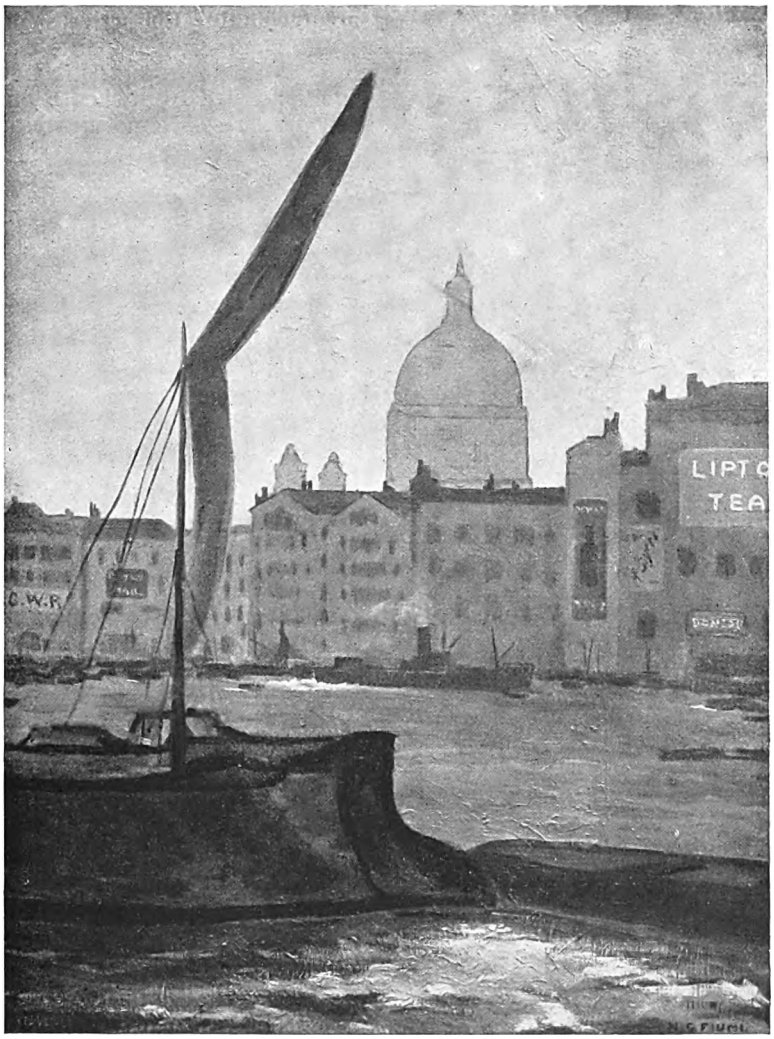
dimostra di aver avvicinato i classici del Rinascimento abbandonando le ultime reliquie di qualche germanesimo e di qualche letterarismo che l'avevano corrotto in opere precedenti. L'Andreotti presenta con altre due statue un bozzetto in piccolo del *Cristo* destinato al monumento di Bolzano; le reminiscenze del Cristo uscente dal sepolcro, opera di Pier della Francesca, e più l'arte dell'Andreotti stesso divenuta pensosa ed essenziale, fanno di questa sua statua una delle opere più *religiose* dell'epoca attuale. Il Cristo macerato e solenne, veramente uomo nel dolore e Dio nella resurrezione, sembra uscire dal martirio e dal mistico rogo delle nuove generazioni.

Antonio Maraini che si presenta con una serie di Placchette, di Medaglie e con una *Bagnante* in bronzo, è sempre lo scultore armonioso e raffinato senza decadenza, quale si era dimostrato anche all'ultima personale.

Fra i giovani espositori, notiamo soprattutto A. G. Santagata colla Testa sbloccata di *Carlo Delcroix*, Urbani de Gheltof con una testa di bimbo arcaicizzante, Marino Marini col *Cieco*, delicata e pur solida scultura.

***

Tra le novità volute e realizzate dalla nuova Direzione della Mostra è pure l'organizzazione di



N. G. FIUMI: IL TAMIGI. (Fot. Crimella).

Digitized by Google

VINCENZO GEMITO: BUSTO DI ALESSANDRO.
(Fot. Fiorentini).

MARINO MARINI: IL CIECO. (Fot. Grazioli).

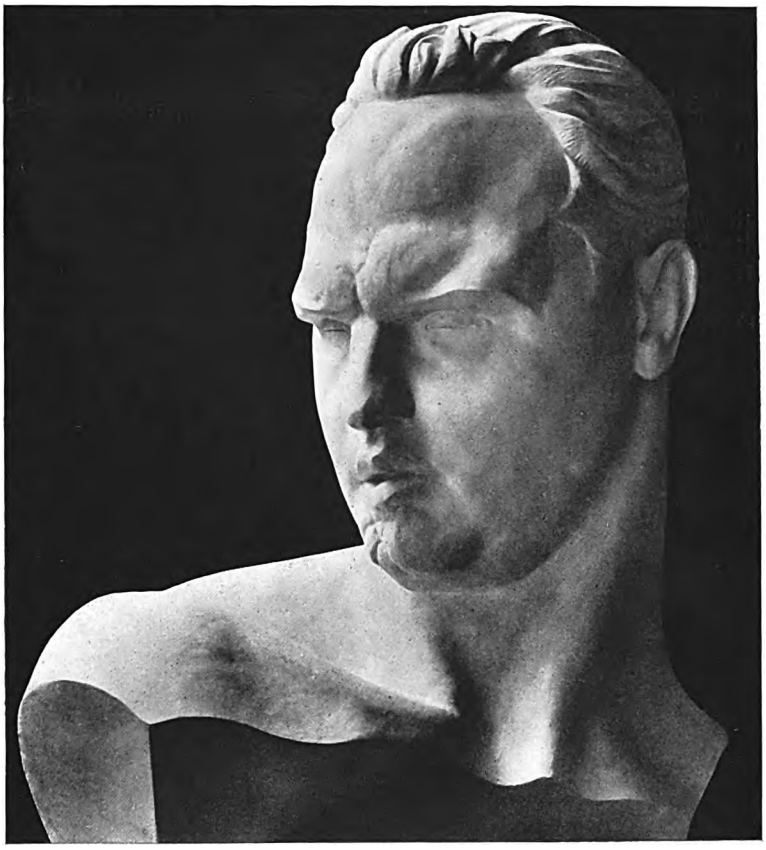
quella particolare del bianco e nero in una bella sala architettonicamente decorata su disegni di Gigi Chessa e Alberto Sartoris. Le opere non sono limitate alle poche incorniciate appese alle pareti, ma altre sono riunite a disposizione e per esame del pubblico in ampie cartelle, così questo ha più vasta scelta e miglior modo di giudicare nel complesso l'arte e la tecnica degli artisti. Lo scopo sarà raggiunto? Chi scrive si provò anni sono a organizzare mostre di bianco e nero e le sue conclusioni furono assai tristi. L'incomprensione e l'indifferenza del pubblico e anche dei collezionisti per questa forma niente affatto secondaria

ARTURO DAZZI: CAVALLINO.
(Fot. Fiorentini).

delle arti figurative, sono in Italia quasi universali. La patria di Marcantonio, di Piranesi, di Bartolozzi non ha più entusiasmi nè amori per la bella stampa incisa in rame o in legno, per la delicata litografia, e per la preziosa punta secca. Questo disamore si ricollega a quello ben più vasto per la casa modernamente adorna, per l'edizione del libro degnamente illustrato, per il giornale artisticamente decorato. I nostri incisori, i nostri illustratori, tranne eccezioni rarissime, lavorano senza editori, in condizioni di economia, di fatica, e di oscurità veramente eccezionali. Davvero il paese della Calcografia dovrebbe trovar modo di aiutare questa forma d'arte che risponde alle tradizioni e alle possibilità di tanti artisti italiani. Nè sarebbe un cattivo affare; se qualcuno, sfondate tutte le barriere, riesce ad arrivare a un mercato straniero, raccoglie onori e quattrini come capitò recentemente e meritatamente a Gennaro

Digitized by Google

A. G. SANTAGATA:
CARLO DELCROIX.



(Fot. Vasari).

EUGENIO BARONI: IL PANE — EPISODIO IV DEL MONUMENTO AL FANTE. (Fot. Giacomelli).

Digitized by Google

Favai a New York. (Perchè gli incisori italiani, ormai così numerosi, non si riuniscono utilmente in un consorzio che li rappresenti praticamente all'estero e ponga almeno una sede di vendita a Roma?)

Ritroviamo alla Biennale tutti i migliori tranne il Disertori. Qualche giovane, come il Bartolini, il Bramanti, il Giorgi, il Vellani Marchi si afferma per la prima volta maturo e definito. Anselmo Bucci presenta talune delle sue magnifiche punte secche non sempre francesizzanti, il Carbonati e il Mazzoni-Zarini fedeli alle loro patrie e alle loro maniere, offrono vedute, rispettivamente, di Mantova e di Firenze, Carlo Carrà è sincero nelle sue *marine* all'acquaforte, come in quelle che egli dipinge. Oltre a questi prodotti dell'illustrazione meccanica, è interessante vedere i celebrati e sintetici disegni di Enrico Sacchetti, quelli scultorei di A. G. Santagata, le belle tavole acquarellate di Salietti, i disegni di Arturo Checchi e di Luigi Trifoglio che ha la rara precisione di un antico. Esposte tra i quadri ma piuttosto disegni colorati che pitture stanno le tele di Lorenzo Viani scrittore e disegnatore di virtù uguali, amante del grottesco e del caricaturale con potenti impronte di vita e di verità quando disegna e quando scrive. Le litografie dinamiche e modernissime del De Finetti e le silografie colorate di Moser aggiungono note di raffinato gusto a questo saggio dell'incisione italiana contemporanea. Ma nessuno ci fa dimenticare la mancata esposizione retrospettiva di un maestro, silografo e illustratore: Adolfo De-Carolis.

SIRIO TOFANARI: GAZZELLE IN SOSPETTOSO RIPOSO. (Fot. Barsotti).

***

Anche l'idea di organizzare una mostra dell'arte del teatro era ottima; pur troppo essa non fu realizzata come forse era nell'intenzione del Comitato promotore. È risaputo che in Italia la scenografia non ha sentito ancora e fortemente il bisogno di rinnovarsi: il pubblico si è addormentato nell'ammirazione dei vecchi schemi e dei vecchi metodi perfezionati all'estremo; la critica drammatica e musicale non si occupa, salvo rarissime eccezioni, della messa in scena, quasichè essa non facesse parte dello spettacolo, del suo

Digitized by Google

svolgimento e del suo successo. Mentre da molti anni in molte città d'Europa si tentano con successo nuove strade per dare all'arte del teatro una fisonomia moderna e una praticità che utilizzino nuovi mezzi tecnici per nuovi scopi d'arte, l'Italia, se se ne escludano il Teatro di Torino e un po' la Scala, è sempre rimasta al cartone, alla ribalta, al fondale. Ben venga una volta tanto una mostra completa del teatro, che riveli da un lato gli elementi di prim'ordine che noi possediamo (pittori, scenografi, disegnatori di costumi) e dall'altra faccia vedere, nel confronto cogli stranieri, quante e quali sono ancora le vie aperte al rinnovamento scenografico. In conclusione i dodici teatrini esposti a Venezia che sintetizzano messe in scena italiane e straniere da Cambellotti a Salvini, a Pompei, a Chessa, a Molinari, non bastano certo a dare un'idea di quello che si può fare in tale campo, anche se il Salvini, il Pompei, l'Angoletta mostrino caratteri di originalità e volontà di rinnovamento.

Alla mostra del teatro, quelle particolari del teatro di Bragaglia e quella del teatro futurista con le sue: scenosintesi, scenodinamica, scenoplastica, emergono come focolari d'intelligente e sorprendente avanguardia. Prampolini, Bragaglia e Marchi si mostrano attraverso questi ristretti esperimenti, degni, almeno, di provarsi su qualche grande teatro e con mezzi adeguati.

***

Per finire diremo che la Sedicesima Biennale si adagia in una nuova cornice alla quale hanno portato elementi decorativi interessanti: i mobili, le ornamentazioni delle pareti, le architetture e le vetrine e gli oggetti d'arte decorativa che le riempiono. Ricordiamo tra gli architetti decoratori Gustavo Pulitzer e Duilio Torres. Le vetrate di Pietro Chiesa e di Quentin, i dipinti di Augusto Cernigoi, i vetri di Venini e dei Toso, quelli bellissimi incisi di Balsamo Stella completano e incorniciano i saggi dell'arte pura come minori stelle di uno stesso firmamento.

RAFFAELE CALZINI.

LUISA LOVARINI: SALOTTO DI LETTURA.

Digitized by Google

GIOVANNI FATTORI: DON ABBONDIO E I BRAVI.

I DISEGNI MANZONIANI DI GIOVANNI FATTORI

QUANDO si guarda l'illustrazione di un racconto fantastico, difficilmente si resta soddisfatti perchè difficilmente essa corrisponde a quell'immagine che ci siamo formata noi, anche a prescindere dalla diminuzione fortissima che tocca inevitabilmente ad una invenzione immaginaria nell'incarnarsi in una rappresentazione grafica.

Sembrerebbe che le difficoltà dovessero diminuire quando si trattasse di un racconto molto realistico; invece aumentano. Se richiedevamo molto alla figurazione di un ambiente irreale o vagamente accennato, moltissimo pretendiamo dalla rappresentazione di un mondo reale, concreto, che le parole definiscono con precisione ed esattezza.

Ecco perchè, nel campo delle arti figurate, vi sono parecchie ninfe, Giunoni e Veneri belle e soddisfacenti per la nostra immaginazione, mentre di modeste e tranquille Lucie ne abbiamo in fondo pochissime che corrispondano, per qualche tratto soltanto, alla Lucia che il Manzoni ci ha messo dinnanzi, viva e vera come se fosse di carne ed ossa.

Nel caso delle narrazioni realistiche le soluzioni principali sono due: o non badare ai tratti che descrivono e definiscono pazientemente pregi e difetti dei personaggi, e creare figure idealizzate che accontentino il nostro senso di predilezione per i protagonisti; o impugnare la descrizione, esagerarla, complicarla, e darne la rappresentazione non più soltanto realistica, ma caricaturale.

Alla prima categoria di idealizzatori si può assegnare l'onesto Gonin, che eseguì le illustrazioni per la prima edizione de « I Promessi Sposi » nel 1840, sotto la guida dello stesso Alessandro Man-

GIOVANNI FATTORI: DON RODRIGO.
INIZIALE DI CAPITOLO.

Digitized by Google

zoni. Le sue figurine, che ormai sono divenute tradizionali, sebbene un po' timide e goffe, ci danno del racconto un commento così calmo e senza pretesa che non disturba affatto la lettura, ma semplicemente la accompagna, sottolineando

GIOVANNI FATTORI: DON ABBONDIO.

il testo con alcune delle più riuscite scenette. Forse il Manzoni ne fu contento per questo.

Il grande Previati, che illustrò tutto il romanzo per l'editore Hoepli, oscillò, nella sua imponente serie di disegni, tra il primo e il secondo tipo di interpretazione. Spiritualizzata nella sua soavità languida la figura di Lucia; caricaturali i signorotti pomposi ed i bravi straccioni; espresse con tragicità grandiosa, tutta moderna, le scene della peste, delle processioni, delle folle. Qui il Previati ritrova il suo canto caratteristico, ritrova quella armonia quasi cosmica che egli sente, come un invisibile legame, unire gli uomini fra di loro, e l'Umanità a Dio. Ecco le schiere compatte osannanti dietro una croce; ecco l'orrore senza nome delle fosse comuni nelle quali il realismo del singolo si perde e quasi si idealizza nella moltitudine ammonticchiata del baratro, ormai massa amorfa, priva di forma perchè priva di vita.

Il Previati non ammette nessun anello di congiunzione tra la natura e l'uomo: la sua concezione, essenzialmente cristiana, unisce l'uomo a

Digitized by Google

Dio per diretto legame di dipendenza, ma taglia netto tra l'uomo e il resto del mondo naturale. Così, quanto è spiritualizzata l'immagine dell'uomo che vive nel bene e soffre per il bene, tanto è caricaturale e beffarda, trattata con crudo, esagerato realismo, la figura di chi nel bene non vive e al bene non aspira. I bravi ed i signorotti, i cavalli sparuti e le pecore macilente, tutto è schizzato nella stessa maniera nervosa, di caricatura sì, ma non umoristica.

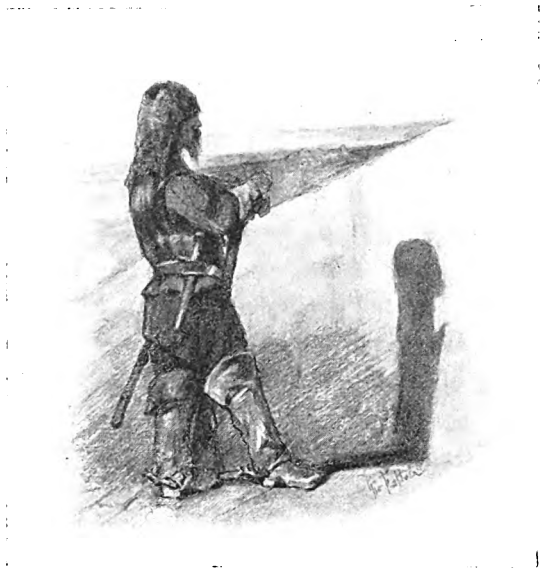
La più recente edizione illustrata dei « Promessi Sposi » è quella nitida e pregevole, dell'Istituto Italiano d'Arti Grafiche, che G. B. Galizzi ha adornata ora con idilliache tavole a colori, di cui è spesso protagonista la campagna lombarda col suo verde umido e fresco; ora con acqueforti ispirate ai secenteschi « capricci » che raffigurano di preferenza, con piglio quasi buffonesco, le combriccole spavalde dei bravi. Anche in questo commento grafico il contrasto fra le due tendenze è forte, ma il Galizzi non tenta neppure di conciliarlo; anzi pare che egli voglia distinguerle nettamente con la diversità delle maniere e la diversità dei personaggi trattati.

Se Giovanni Fattori avesse potuto condurre a termine la sua illustrazione dei « Promessi Sposi » avremmo avuto una nuova interpretazione egualmente lontana dall'una e dall'altra delle due precedenti.

GIOVANNI FATTORI: PADRE CRISTOFORO CON AGNESE E LUCIA.

Digitized by Google

Digitized by Google



GIOVANNI FATTORI: UN BRAVO.
INIZIALE DI CAPITOLO.

***

La vita umile, semplice della gente di campagna trova nel grande maestro toscano il suo naturale cantore. Non più, dunque, raffigurazioni idealizzate o caricature convenzionali, ma realistica interpretazione del più realistico racconto che si conosca.

Il Fattori comprende nel suo giusto valore l'umorismo fine e serio del Manzoni, inteso a far pensare il lettore più che a divertirlo; come ha sentito tutto il grottesco immaginoso del « Don Chisciotte » commentandolo con schizzi rapidi, leggermente acquarellati, in cui l'esagerazione delle mosse e dei gesti è vera e briosissima caricatura.

Nei disegni manzoniani, invece, tutto è semplice, equilibrato, tranquillo. I personaggi, dai bravi ai signorotti, da don Abbondio al padre Cristoforo, sono tutte squadrate figure contadinesche. Attorno a questi personaggi, ariosità, paesaggio, natura che accompagna e completa l'azione.

Ecco don Abbondio, che quasi tutti raffigurano come un tondo prete ben nutrito di capponi, e impigrito dal quieto vivere, rappresentato invece come un ometto mingherlino e sparuto, vestito di un breve mantelluccio sdruscito, con in capo un tondo cappello senza forma, e i piedi affondati in pesanti scarponi da montanaro. Egli cammina su un terreno brullo e desolato, e dietro a lui qualche sterpo alza malinconicamente i proprî rami sullo sfondo di un cielo bigio e pesante.

Tutt'a un tratto eccolo penetrato in una boscaglia di piante contorte e spinose, caratteristica della campagna toscana e prediletta dalla matita del nostro grande artista.

Non troviamo qui il tradizionale muretto, alto sul pendìo del monte, con la vista del lago; solo, nel fondo, la cappelletta di quelle famose anime del purgatorio.

E lì, tra quei rovi, su quel sentieruolo angusto il povero don Abbondio ancora più piccino, tutto compunto, sembra stia facendo il « rapido esame » delle offese non fatte « a qualche potente », mentre uno dei due bravi ben piantati e con tanto di reticella e baffoni appuntiti, sta per iniziare il discorso « con l'atto minaccioso e iracondo di chi « coglie un inferiore sull'intraprendere una ribal« deria. — Lei ha intenzione di maritare domani « Renzo Tramaglino e Lucia Mondella ! — »

Curioso è qui come questi tre personaggi, pure in pose così significative, scompaiano quasi nel paesaggio, del quale tengono solo una piccolissima parte. E' il Fattori naturalista, il Fattori macchiaiolo che fa capolino, per darci la gioia di uno di quei suoi inimitabili disegni, in cui il bianco e nero ha tutte le sfumature e la ricchezza del colore, tanto il tratto è vario e sapiente, e mirabile di profondità e trasparenza lo sfondo tra i rami, pur tanto intricati.

Il primo capitolo dei « Promessi Sposi » è commentato tutto, passo passo dai disegni del Maestro; e, dopo l'incontro coi bravi, don Abbondio rincasa.

Nella oscurità polverosa della sua magione, davanti a Perpetua spaventata e incuriosita, don

GIOVANNI FATTORI: RENZO IN CAMMINO.

Digitized by Google

Abbondio non sembra più così piccolo e umile, ma alto, allampanato, sebbene ancora molto tremolante e sconcertato. Le mani lunghe e ossute del prete si distendono, leggerissime, con una incerta mossa; mentre quelle piuttosto tonde e informi della Perpetua stropicciano stizzosamente, con gesto abituale, una cocca del grembiule.

Scosso il primo torpore, il povero curato, spaventato dall'interrogatorio assillante che gli ha strappato il suo segreto, trova la forza di allungare le braccia stanche verso Perpetua che minaccia e si ribella con le mani sul fianco: « Per amor del Cielo, non fate pettegolezzi! » Ma Perpetua ha ormai vinto, e, sicura di sè, non fa il minimo cenno di risposta all'intimazione del padrone. Non bella, non brutta, non vecchissima e non più giovane, con una persona senza forma e trascurata, è proprio, se ci pensiamo, il vero tipo di « Perpetua » descritto dal Manzoni. Nulla in lei è caricaturale, tutto è semplice realismo.

Il primo capitolo è finito ed è il solo che abbia avuto una interpretazione continuata ed organica, compresa una figurina rappresentante don Rodrigo, destinata a far da iniziale nel celebre principio del romanzo; come se il ramo di lago descritto fosse osservato da quel personaggio negligentemente appoggiato al muro, nella posa che forse era più adatta per uno dei bravi in attesa di don Abbondio, che non per lo stesso don Rodrigo.

Ma il Fattori tratta i signorotti come i bravi; nessuna cura speciale di vestito li contraddistingue. Egli pensò certo alla miseria della loro vita campagnola divisa tra le cacce e l'ozio, in compagnia di quei vagabondi masnadieri che formavano tutto il loro presidio; signori ricchi di boria e di impunibile prepotenza più che di tesori veri e proprî; padroni che sostenevano con la spada sguainata i loro diritti cui nessuno osava attentare, ma che essi sentivano a poco a poco crollare come per una terribile erosione misteriosa e continua.

Proprio don Rodrigo, dunque, sotto le spoglie di uno dei bravi mandati da lui, attende al varco quel pover'uomo del curato; e con questo commento alla causa prima ed unica di tutte le peripezie del romanzo, il Fattori voleva avesse principio il racconto.

Dei capitoli susseguenti abbiamo qualche sporadica illustrazione. Appartiene molto probabilmente al capitolo secondo la espressiva figura di Renzo in cammino con passo lungo, ma pesante e tranquillo, che pare non debba arrestarsi mai.

Renzo è stato da don Abbondio; Renzo sa che non può più sposarsi in quel giorno e corre a dirlo a Lucia, e pare cammini verso quelle nuvole appena segnate nello sfondo del paesaggio così sintetico eppur così vasto, come andasse inconsciamente incontro a tutte le peripezie che da quel giorno lo divideranno dalla sua sposa promessa.

Il Manzoni gli ha dato un cappello adorno di piume per il dì delle nozze; il Fattori gli toglie anche questo segno di festa e gli pone sul capo il cappellaccio di tutti i giorni. C'è un senso di tristezza, di sconforto, e nello stesso tempo di forza e di decisione in questa figura solitaria in movimento ritmico verso una imprecisa lontananza; e pare proprio che essa, con quel passo che non ha tregua, si allontani a vista d'occhio da noi.

GIOVANNI FATTORI: L'INNOMINATO.

La vicenda di Azzeccagarbugli, e il passato del padre Cristoforo non ispirarono, alle prime, il Fattori. Ma il padre Cristoforo ritto sulla soglia della casetta di Agnese, davanti alle due donne costernate e aspettanti trova la sua interpretazione forte e sincera.

Dritto, solenne, severo, con il viso di un uomo conscio del proprio valore, il padre Cristoforo fattoriano ci dice come il nostro grande pittore sentisse tutta la tragedia del passato di questo uomo e la facesse rivivere in questa figura palpitante di sdegno represso e calma per una ferma volontà che la guida. Ed è tanto sintetica ed espressiva nella sua rigidità non ieratica, ma fremente di umanità, che le due povere donne, rannicchiate nell'ombra, scompaiono, al confronto e non ci interessano.

Digitized by Google

Esse non hanno pensiero negli occhi, esse guardano e aspettano sentendo inconsciamente lo sguardo dell'uomo superiore senza comprenderlo e senza rispondere.

Il Fattori ferma in questo disegno un attimo fuggente, un istante di silenzio che ci fa sostare pensosi di fronte alla profonda intuizione dell'illustratore.

Il pittore delle famose battaglie del Risorgimento, il pittore dei deliziosi paesaggi pieni di vita e di colore, mostra qui di saper parlare degnissimamente anche del cuore umano e delle sue più misteriose e sublimi passioni. Padre Cristoforo compare solo una volta, nei quattordici disegni fattoriani, ma quell'unica volta pare riunisca nella espressione i ricordi del suo passato e la volontà dell'opera futura.

GIOVANNI FATTORI: L'INNOMINATO ALLA PORTA DEL CASTELLO.

Dopo questo episodio, saltando una decina di capitoli, il Fattori ci mette dinanzi la figurina dell'Innominato, questa volta un po' accademicamente studiata: stivaloni, spada, guanti, cappello piumato, e sul casaccone di cuoio un elegante bavero di pizzo.

Ma, più che in questa secondaria illustrazione, l'Innominato compare come protagonista spirituale nel capitolo ventunesimo, che il Fattori commenta con un altro organico gruppetto di disegni.

Il primo di questi ci presenta Lucia come una tozza e ignorante contadinella che se ne sta, inerte e immusita, ad ascoltare le parole della vecchia inviata ad incontrarla.

« Dove mi conducete ? »

« Da chi vuol farvi del bene.... »

Veramente la spaurita Lucia scambia queste parole con la vecchia quando già l'hanno tolta dalla carrozza e insediata nella bussola. Ma il Fattori ricostruisce la scena a modo suo ponendola all'aperto, in un paesaggio malinconico, e facendo camminare Lucia a fianco della vecchia, scontenta ma quasi persuasa, nella sua semplicità rozza, di dover ormai ubbidire senza più replicare.

Dietro alle due donne, stanno due bravi sprofondati negli enormi stivaloni come i primi che abbiamo incontrati: l'uno segue i passi di Lucia, l'altro, in posa da sentinella, scruta l'orizzonte ergendosi, ombra scura e minacciosa, sullo sfondo del cielo.

Il gruppo è arioso, movimentato, vivo; sul terreno si stendono tra le figure quelle belle ombre che il Fattori sapeva rendere così bene; attorno al pilastro di sinistra si avvolge un ramoscello sottile; lo sfondo dei monti è circonfuso di leggerissima nebbia nella lontananza; il quadretto è tagliato con cura sapiente: solo la Lucia così goffa, così poco donna ci lascia perplessi. Forse ci assale il timore che Lucia fosse proprio così, umile e rozza, senza nessuna di quelle finezze di linee e di espressione che la nostra fantasia, malgrado tutto, continua a prestarle.

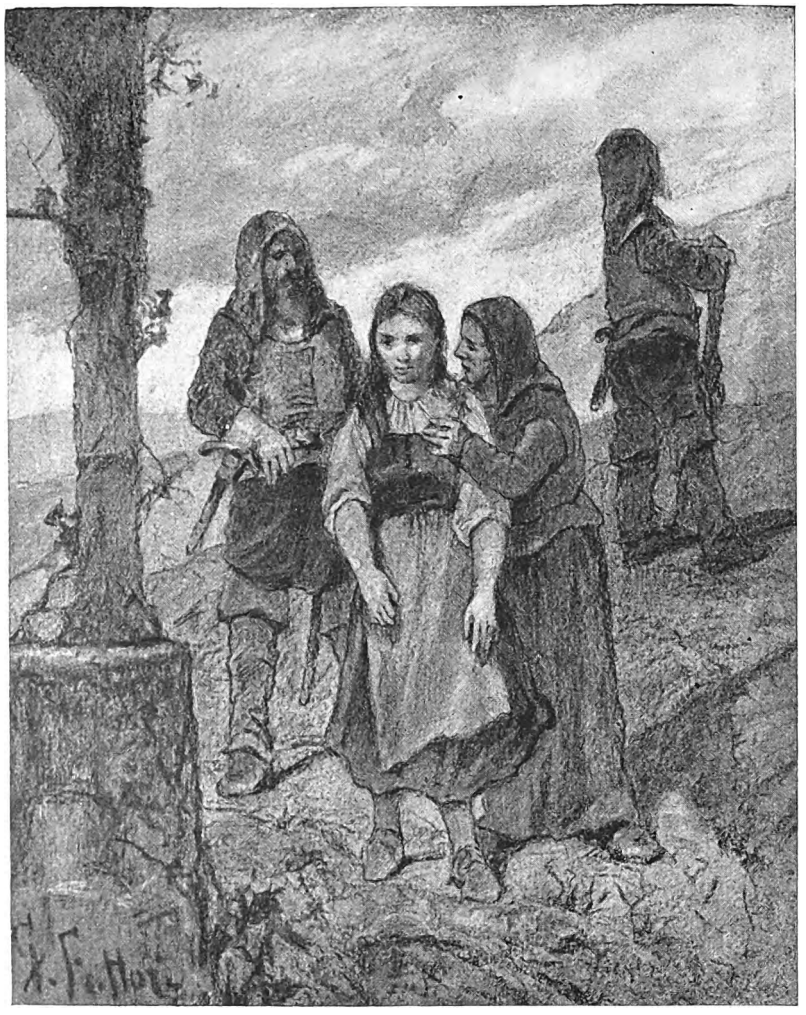
Tuttavia quest'atteggiamento indifferente e inebetito si intona bene con le figure squadrate dei bravi che seguono e della vecchia che accompagna. Il Fattori volle forse dare qui la sensazione del terrore incomprensibile che gravava sulle anime semplici in quei tempi di confusione generale, in cui chi comandava era spesso più misero di chi obbediva, e tutti erano come sotto il peso di una misteriosa condanna.

« Intanto l'Innominato, ritto sulla porta del « castello, guardava in giù; e vedeva la bussola « venir passo passo come la prima carrozza, e « avanti, a una distanza che cresceva ogni mo« mento, salir di corsa il Nibbio. »

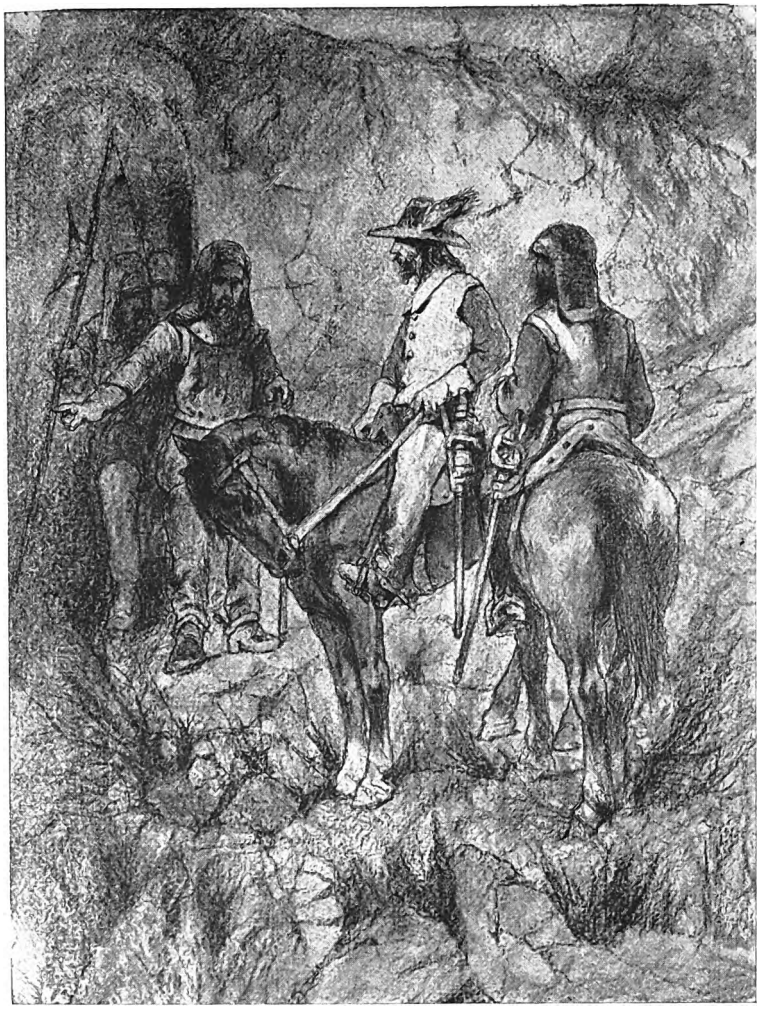
Ma ecco che, dopo aver rappresentato fedelmente la figura del signorotto, appoggiato alla spada e intento a guardare in giù, il Fattori, d'un tratto, ce lo fa trovare a cavallo per quando giunge il Nibbio a fare il resoconto delle gesta compiute.

« Tutto a puntino » dice il Nibbio, e la mano sinistra dell'Innominato si serra inconsciamente, nervosa, quasi rispondendo a un misterioso fremito di rimorso: quello stesso rimorso che farà correre il rude signore nella stanza della vecchia

Digitized by Google



GIOVANNI FATTORI: LUCIA, LA DONNA E I BRAVI.



GIOVANNI FATTORI: L'INNOMINATO A CAVALLO CON BRAVI.

Digitized by Google

per vedere la figurina di colei che era riuscita a far tremare di compassione l'indurito cuore del Nibbio. La scorge, infatti, al lume della lucerna, gettata come una massa informe in un canto, con l'atteggiamento di una bimba scontrosa più che di una donna sconvolta dal terrore.

lucerna posata sul tavolino le illumina il viso trasfigurato in un pensiero di speranza e di bontà, attraente nella sua « modesta bellezza », commovente nella sua posa semplice e serena pur nel timore e nell'angoscia. L'Innominato che sembrava così alto quando guardava la giovane rag-

GIOVANNI FATTORI: L'INNOMINATO, LUCIA E LA VECCHIA.

E la vecchia, intanto, si scusa col suo padrone che la rimprovera, e dice che la ragazza ha voluto porsi a quel modo in quel canto, proprio lei.

Ma Lucia che ha avvertito, quasi per istinto lo sguardo insolitamente benevolo del truce signore, si leva e prega.

Ed ecco: l'umile donnetta che abbiamo conosciuta prima apre le braccia robuste in una mossa che è tutta dolcezza, e il lume fioco della

gomitolata per terra, ora sembra rimpicciolito e innocuo di fronte alle parole sublimi di fede e di amore che escono dalle labbra di Lucia. La luce che anima quel povero viso, e quel bianco corsetto scomposto pare si rifletta e ritorni sulla figura del signorotto crudele che domani andrà a gettarsi, piangendo, tra le braccia del cardinale Federico.

L'illustrazione fattoriana dei « Promessi Sposi »

Digitized by Google

finisce qui, e il disegno dell'Innominato a cavallo è forse l'ultima opera della instancabile matita nelle mani del maestro ottantenne.

***

Il pregio di questo lavoro, non completo ma sufficiente, come gruppo armonico di disegni, a darci un'idea dell'interpretazione fattoriana, sta nella purezza sincera con cui il maestro fa rivivere i personaggi tanto noti. Egli non prende mai il tono declamatorio del ricostruttore di scene storiche o dell'interprete sapiente: egli dice con semplicità ciò che il racconto ha lasciato nell'anima sua, e, forse, la incompiutezza e la frammentarietà dell'opera iniziata sono una prova della sincerità senza limiti dell'autore. Questi disegnava a sbalzi le scene che sentiva di poter rendere con una immagine personale: e se rammentiamo che egli, quasi sempre, si faceva leggere da amici i brani dei libri prediletti, mentre lavorava, ci spieghiamo anche il perchè di alcune inesattezze o creazioni piuttosto libere.

Il maestro, ricordando, ricostruiva nuovamente; e di questa sua nobile e bellissima fatica ci resta, prezioso documento d'arte, il cospicuo gruppo di questi quattordici disegni che per la prima volta sono qui riprodotti integralmente e offerti all'esame del pubblico.

In essi dobbiamo vedere l'incontro dello spirito del romanziere lombardo con l'anima purissima del più grande pittore italiano del secolo scorso, che seppe commentare senza falsare anche se trasportò gli episodii e i personaggi del famoso racconto in un'atmosfera nuova tutta pervasa dalla poesia naturalistica propria dell'Ottocento toscano. Abbiamo visto, infatti, come il paesaggio non sia soltanto per lui un complemento, uno sfondo alla figura, ma quasi sempre protagonista e interprete dei sentimenti dei piccoli uomini che in mezzo alla natura si agitano, gioiscono e soffrono.

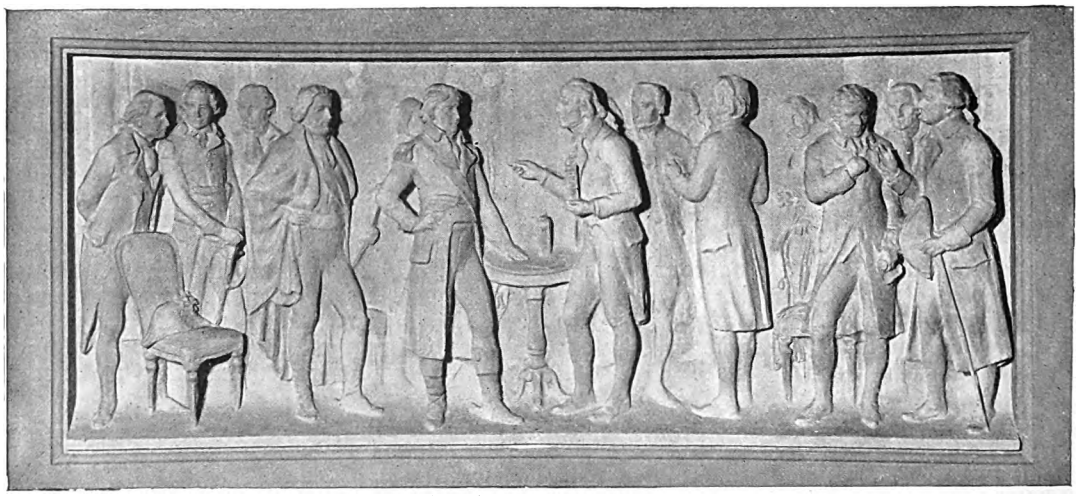
« Il buon Fattori », dice Ferdinando Paolieri, « nonostante la infinita dolcezza del suo carat- « tere.... non amava eccessivamente l'umanità, o « per dir meglio, l'amava presa nell'insieme di « tutte le cose create, amalgamata alle piante, « alle nuvole, alle bestie.... e soleva dire che l'uomo « era per lui un accessorio del paesaggio come « qualunque altra cosa, dal ramo alla pozza « d'acqua ».

Ecco perchè, nell'ultimo disegno, dimenticando i dettami del racconto, egli pose l'Innominato e un bravo a cavallo. Era un ritorno alla sua vera vita di pittore e disegnatore. Era un rimettere l'uomo al suo giusto posto, non re, non protagonista, ma parte, semplice parte dell'immenso tutto.

IRENE CATTANEO.

GIOVANNI FATTORI: L'INNOMINATO, LA DONNA E LUCIA ADDORMENTATA.

Digitized by Google



IL VOLTA PRESENTA LA PILA A NAPOLEONE BONAPARTE IN PARIGI.
(UNO DEI QUATTRO ALTORILIEVI DEL TEMPIO. — SCULTORE CLERICI).

(Fot. L. Mazzoletti).

IL TEMPIO VOLTIANO DI COMO

«FAVOLA per gli antichi, mercè vostra, onorevole Somaini, ora è per noi in questo tempio *bella realtà* la fenice rinata dalle ceneri!» disse ammirando S. E. il cardinale Maffi nel suo bel discorso all'inaugurazione del Tempio, dedicato alla memoria e alla custodia dei cimelii di Alessandro Volta. E per intendere la sincera commozione dell'oratore e l'alto valore morale del fatto, ci conviene risalire al ricordo di un grande infortunio.

Nel 1899 l'Italia e, con essa, tutto il mondo scientifico, s'erano dato convegno in Como, patria nativa di Volta, per festeggiare il *Primo centenario della Pila* con una Esposizione Internazionale elettrica e Nazionale di prodotti serici, per dare un'idea delle nuove applicazioni e dei grandi progressi, che in un secolo s'erano compiuti dopo quella memoranda scoperta del grande italiano. Da ogni parte del mondo vennero tributi d'omaggio ed ogni giorno cortei di pellegrinanti e di visitatori di tutte le lingue per ammirare, accanto ai miracoli della scienza, le meraviglie della nostra arte e dell'industria serica italiana; quando, nel mattino dell'8 luglio, un grido immenso di dolore e di sgomento, terrificando la città, si propagava in breve ai più lontani echi del mondo: *l'Esposizione brucia, l'Esposizione è distrutta!* La violenza delle fiamme, la combustibilità estrema dei materiali, non lasciarono tempo a salvataggi. In 40 minuti, dell'Esposizione Serica e di quella Internazionale di Elettricità non rimanevano che le ceneri. Memorabile fu la rivolta dei terrificati cittadini comaschi, i quali insorgendo virilmente contro la nequizia del fato, di tra le ceneri ancora fumanti annunziavano all'Italia e al mondo che l'Esposizione non era interrotta, che, dopo poche settimane sarebbe riaperta: come lo fu di fatto col 1 settembre. E alla sua ripresa concorsero con magnifico slancio gl'industriali e i municipi, di tutte le città d'Italia.

Ma (ricordava mestamente l'illustre prelato) che in quel secondo periodo «non s'entrava alla Mostra, per dirlo col Manzoni, che *come gente che pensi a sventura!* E se ne usciva, e si ritornava, come si esce e si ritorna da un cimitero, dopo sepoltavi una salma cara!...» Perchè l'incendio aveva divorato ciò che di più prezioso e d'irreparabile, per gli studiosi e per i posteri, si era radunato e trasferito a Como per quella straordinaria e solenne celebrazione del Centenario, cioè tutti quei minuti e ingegnosi strumenti, i *cimelii voltiani*, ideati e foggiati dalle mani stesse del Volta, ch'erano i documenti del suo metodo e del suo genio indagatore. Ognuno in cuor suo vi ripensava dolente: chi potrà mai restituirceli?

A intenderne l'alto pregio, ci soccorrono le parole colle quali l'illustre Prof. Massardi della Commissione reale per l'Edizione Nazionale delle opere del Volta, presenta i cimelii restituiti nel Tempio, in una lussuosa edizione Bodoniana, colla quale l'on. Somaini ha accompagnato il suo dono alla Città:

Digitized by Google

COMO — IL TEMPIO VOLTIANO.

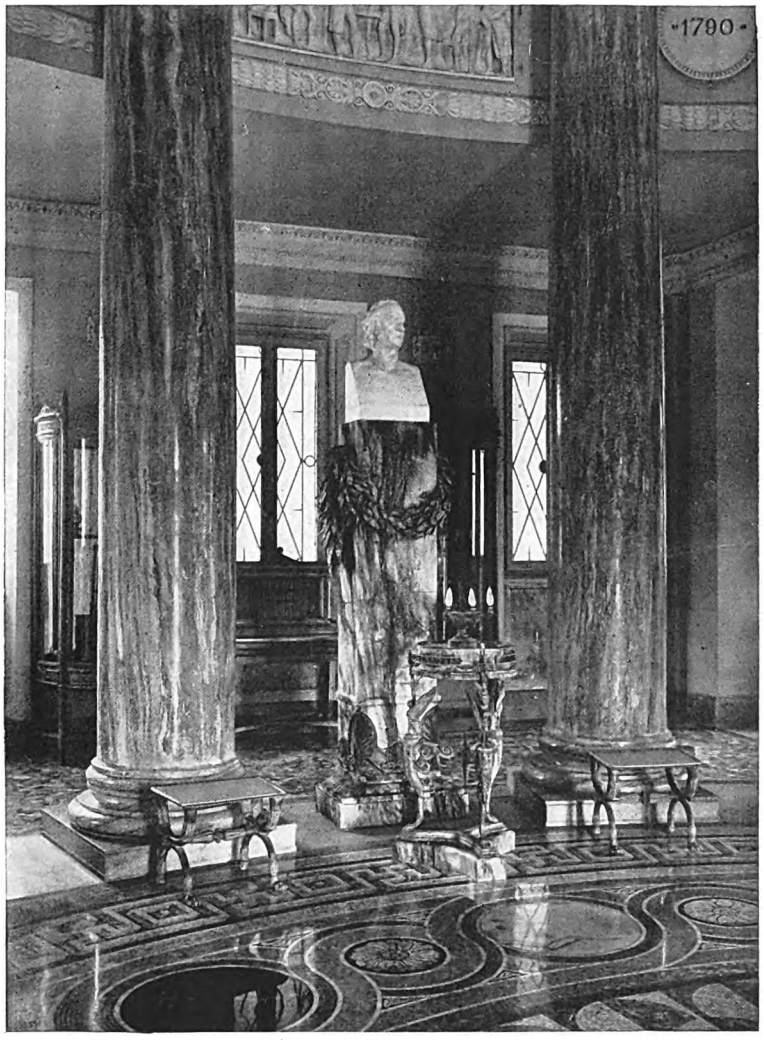
EMPO RIVA

Digitized by Google

Digitized by Google

Il Fisico che fermi la propria attenzione sugli istrumenti adoperati dal Volta « prova un senso di *devota reverenza*, non disgiunta da una viva *sorpresa*, dinnanzi all'*originale semplicità* di quegli apparecchi, che ci mostrano con quanta genialità Egli procedesse nella scelta dei mezzi e delle esperienze direttenicamente associate, da presentare *uno dei più rari esempi di perfezione del metodo scientifico*, che s'incontri nella storia.

Mentre da un lato il suo genio filosofico lo spingeva alla teoria ed alla sintesi, dall'altro lato, fedele al metodo sperimentale, penetrato dal concetto che, nel campo della scienza,



L'ERMA DI VOLTA, COL TRIPODE OFFERTO IN OMAGGIO DALL'UNIVERSITÀ DI PAVIA.
(Fot. L. Mazzoletti).

a provare la verità dei principii, ai quali assurgeva dallo studio dei fenomeni.

Il più semplice istrumento diveniva nella Sua mano un possente mezzo d'indagine col quale egli interrogava la natura e le strappava i più gelosi segreti.

Il genio del Volta, essenzialmente teorico, e sempre rivolto a cogliere dei fenomeni il lato che permettesse di coordinarli in una sintesi, tanto più ardua quanto più diverse erano le loro manifestazioni, possedeva in sommo grado *il senso dell'equilibrio* : teoria ed esperienza venivano da lui così armo-

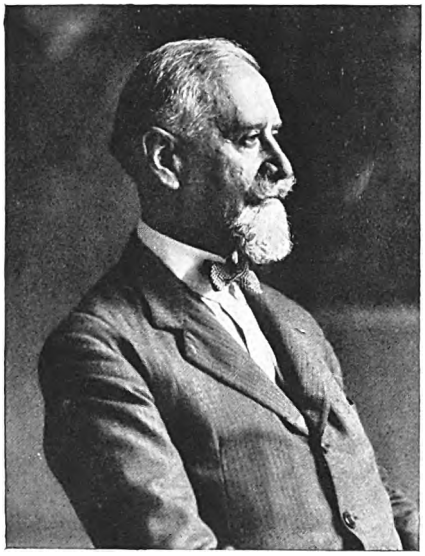
l'esperienza è, se non la sola sorgente della verità, sicuramente la sola giudice dei fatti, sentiva profondamente come una teoria, fosse pure il frutto di una generalizzazione brillante e geniale, presa però isolatamente e non circondata e sorretta, da ogni lato, dalla esperienza, non avrebbe mai potuto dare alla scienza frutti fecondi ; qualunque attrattiva essa potesse presentare, la deficenza di solide basi sperimentali la rendeva pericolosa, e ad infirmarla sarebbe bastato la discordanza di una sola delle sue conseguenze colla realtà, data dall'esperienza. Epperò il Volta fu sempre tanto alto nella

Digitized by Google

sintesi, quanto cauto e severo nello sperimentare le conseguenze delle Sue affermazioni, cosicchè può dirsi ch'Egli non ebbe più di sè stesso, critico più acuto e inesorabile.

Nella mente del Volta l'esperienza aveva un duplice ufficio: quello di apprestare i materiali per la costruzione dell'edificio scientifico, e quello di giudicare intorno alla solidità delle fondamenta del grandioso monumento che aveva elevato, nelle cui linee, possenti e squisite, tutti i particolari venivano armonicamente a disporsi ed a collegarsi.

A dare maggior risalto e valore a questo severo metodo d'indagine scientifica, concorse un lato caratteristico della personalità del Volta, per il quale, volendo Egli giudicare solo in base ad elementi immediati, da Lui direttamente constatati, *ebbe spesso a rifare il cammino già da altri percorso*, partendo



ARCH. FEDERIGO FRIGERIO.
(Fot. Mazzoletti).

dalle prime e più semplici manifestazioni dei fenomeni, per arrivare solo col proprio studio alla conoscenza di quelle, che poi *superava*, ponendo in luce altre più delicate e complesse.

Queste considerazioni dicono quanto fossero preziosi gli istrumenti costruiti dal Volta per le Sue esperienze, e quanto grande sia stata la sciagura che su di essi si abbattè nell'incendio del 1899, sciagura che fortunatamente non toccò ai Manoscritti Voltiani, il cui trasporto a Como non era stato permesso dal R. Istituto Lombardo.

Con uguale ammirazione S. E. il Card. Maffi seppe mettere in rilievo « l'anima galileiana » del Volta, il quale « alle stesse esperienze mandava innanzi le discussioni più larghe, le analisi più minuziose, quasi a costringerle, come fossero numeri, a permettere di predirne i risultati. Corona suprema alle quali, la frase con cui venne affermato *nessuna delle sue scoperte averla avuta dal caso* ». Perlochè l'illustre Prelato, che è cultore esimio della scienza astronomica, vorrebbe che la scoperta della Pila venisse « raccomandata ai giovani da meditare (sopratutto nella documentazione anche solo del I Volume della nuova edizione delle *Opere*) per « conoscervi ed ammirarvi l'arte, la perspicacia, la prontezza del genio, al quale nulla sfugge; che tutto coordina, collega, pesa e misura; che anche di ogni più piccola e fuggevole increspatura del fenomeno tiene conto, riuscendo così ad isolare e a precisare le vere cause e ad assicurarsi il possesso e la sovranità di una forza, dalla conquista della quale, ben più che dallo sfasciarsi degli imperi di Roma e di Costantinopoli, o dalla scoperta delle Americhe, dovrebbe datare una grande sua èra la storia ».

Ed è sua l'arguta osservazione, propria di chi sente l'alto valore di queste ricerche: « Niuno è degli alunni dei nostri licei che non vi ridica, a memoria, il canto XIX del Tasso, che descrive il combattimento fra Argante e Tancredi ». Ora perchè « per riconoscenza e per buon profitto, non si dà ad analizzare e conoscere, almeno nelle principali sue mosse e fasi, *il duello fra Galvani e Volta, uno dei più grandiosi che la storia registri*, nel quale finezze di accorgimenti, intuizioni di tattiche, acutezze di discernimenti e di vere divinazioni, impongono bene che anche per i nuovi campioni Torquato ridica che

> .....in contro si van con gran riguardo,
> chè ben conosce l'un l'altro gagliardo?

Nobile e dignitoso duello, che, senza volgarità di acredini o di offese, termina colla letizia di tutti ad una nuova luce di verità! »

***

D'utile intelligenza alla storia delle scoperte voltiane, documentata dai Cimeli, sarà pei visitatori quest'altro breve ma preciso riassunto fattone dal Massardi:

Non molti sono gli strumenti del Volta, che segnano le *tappe più significative* del lungo e faticoso cammino, che lo condusse alla gloria della Pila.

Il *primo* di questi istrumenti è l'*Elettroforo*, frutto fecondo della sua tenace opposizione alle idee del Sac. Prof. G. B. Beccaria sull'Elettricità Vindice: il germe di questo geniale istrumento lo troviamo nelle concezioni che il Volta espone nella sua dissertazione latina, pubblicata nel 1769 (1) nella quale, richiamato ad un rigoroso esame le esperienze del Beccaria intorno ai fenomeni dell'Elettricità Vindice, riassume in una salda e profonda sintesi filosofica l'ampio materiale di esperienze che negli anni precedenti aveva raccolto, studiato ed elaborato, e dà dei fenomeni dell'Elettricità Vindice una retta interpretazione immediatamente fluente dalle proprietà dei dielettrici e dalle azioni delle atmosfere elettriche (oggi si direbbero campi elettrostatici), le quali pongono in luce il fenomeno dell'induzione elettrostatica in tutti i suoi particolari.

Sta precisamente nell'aver saputo cogliere l'esatta interpretazione di questi fenomeni, l'idea che, sviluppandosi, doveva

(1) *De vi attractiva ignis electrici ac phenomenis inde pendentibus.*

Digitized by Google

portare il Volta prima all'invenzione dell'*Elettroforo* (1775), poi a quella del *Condensatore* (1780).

Segue a pochi anni di distanza (1778) un importantissimo studio dal punto di vista teorico e sperimentale, intorno alla influenza della *forma* sulla *capacità* elettrica dei conduttori, nel quale il Volta espone ed illustra in pari tempo un concetto, che egli chiama col nome di *tensione* e che corrisponde a quello di *potenziale elettrico* di un conduttore. L'invenzione dell'Elettroforo ed il concetto di tensione costituiscono il punto di partenza di un più profondo studio su l'azione delle atmosfere elettriche, del quale l'invenzione del condensatore doveva essere il frutto fecondo (1780).

Immensa fu la ripercussione di questo istrumento nello studio dei fenomeni elettrici, permettendo esso di ingrandire segni elettrici, che non si sarebbero potuti osservare senza il medesimo. Il periodo che va dalla comunicazione dell'invenzione del Condensatore (1782) all'inizio della questione galvanica (1792), riguarda specialmente la *meteorologia elettrica*, e rappresenta una fase di raccoglimento, di elaborazione dei risultati conseguiti e di una finissima preparazione sperimentale. Lo studio dei fenomeni dal punto di vista *qualitativo* non era per il Volta che il primo passo verso la conoscenza del fenomeno. Il successivo, apparentemente meno interessante, ma sostanzialmente più fecondo di risultati per la scienza, consisteva nel sottoporre incessantemente *a misura* gli effetti dei fenomeni considerati. Il Volta non poteva concepire una qualsiasi manifestazione fenomenica *disgiunta dal numero*, che la doveva quantitativamente rappresentare; epperò mentre va sviluppando le sue idee sulla meteorologia elettrica e sull'origine dell'elettricità atmosferica, in modo conforme ai risultati delle sue esperienze, procede anzitutto alla correzione dell'Elettrometro a quadrante di Henley, indi alla costruzione dei suoi delicatissimi *Microelettrometri* a paglie curandone quei particolari che permettono di ottenere coi medesimi delle misure comparabili fra di loro. In particolare modo geniale è la concezione e l'uso della *Bilancia elettrostatica*, mediante la quale determina il grado fondamentale dell'Elettrometro a quadrante, messo in relazione con quello dei suoi Microelettrometri, ai quali associava, nelle ricerche più delicate, il Condensatore. Con questi istrumenti il Volta instancabilmente procede ad una determinazione vieppiù esatta delle misure, che sono alla base dell'Elettrometra, della quale Egli può giustamente chiamarsi il *Fondatore*.

Il fatale incendio dell'Esposizione Voltiana del 1899 aveva distrutti gli strumenti più suggestivi, dei quali il Volta si era servito, e sui quali come monumento su a sua base doveva poi elevarsi la Pila. Ora questi istrumenti, *Elettrofori*, *Condensatori*, *Microelettrometri*, *Bilancia elettrostatica* ecc. *vennero ricostruiti* con cura devota e rigida scrupolosità, non staccandosi minimamente dagli elementi forniti dalle fonti, che vennero citate.

Questa ricostruzione ha condotto fra l'altro a porre in luce un semplice apparato costituito da un Condensatore, le cui parti sono disposte e coordinate allo scopo di provare lo svolgimento dei segni elettrici ne fenomeno dell'evaporazione dell'acqua, senza che l'intervento di fiamma alcuna influisca sull'analisi del fenomeno. Ritorna così in discussione una questione, che è di altissimo interesse per quanto riguarda la concezione e le ipotesi del Volta intorno all'origine dell'elettricità atmosferica.

Dall'inizio della questione galvanica all'invenzione della Pila, l'altezza delle concezioni teoriche del Volta s'impone al pari della semplicità e della genialità delle esperienze, invocate a provare la verità delle Sue affermazioni. Queste concezioni teoriche non sono che la naturale conseguenza di altre, che già prima del 1792 si erano affacciate alla Sua mente, allorchè nello studio dei fenomeni dell'Elettroforo gli era balenata l'idea che il contatto, considerato come caso limite dell'attrito, potesse essere causa capace di sbilanciare il fluido elettrico nei corpi.

GR. UFF. ON. FRANCESCO SOMAINI.
(Fot. Mazzoletti).

Il *Microelettrometro* ed il *Condensatore* dovevano essere gli strumenti usati dal Volta a conquistare la prova delle concezioni da Lui sostenute, ed essi divengono infatti nelle Sue mani le armi della vittoria lungamente e nobilmente contesa per l'affermazione di un principio teorico, del quale la Pila è prova ed applicazione al tempo stesso. Nelle memorabili sedute del Novembre 1801, il Volta esporrà all'Istituto Nazionale di Francia, *presente il Primo Console Bonaparte*, la Sua teoria sullo svolgimento dell'elettricità nel contatto fra i metalli diversi e le prove che mirano a porre in luce l'identità del fluido elettrico con quello posto in moto dal suo nuovo apparato, *la Pila*.

Se la fiamma divoratrice del 1899 volle rapire quel piccolo e meraviglioso istrumento, che tanta benefica luce irradiò sull'umanità e dinnanzi al quale il dominatore del mondo, il Bonaparte, si commosse, possiamo assicurare che *gli elementi e le indicazioni precise, che fortunatamente si avevano di esso, permisero la sua fedele ricostruzione.*

La raccolta e la ricomposizione dei Cimeli del Volta nella grandiosa Sede monumentale che l'Onorevole Francesco Somaini volle elevare nella Città natale, proverà ai posteri la riconoscenza dell'Italia al sommo Fisico, e le alte benemerenze di chi, di tanta riconoscenza volle e seppe rendersi interprete.

***

Quando l'ingegno umano si leva a straordinario grado di novità o di perfezione, o d'efficacia, lo chiamiamo *genio*, come se i suoi pensieri, tra-

Digitized by Google

scendendo le consuete forze dei mortali, dovessero credersi inspirate da un essere sovrumano. E ci si affacciano allora, come al Cattaneo, due questioni: — Come in certi uomini si svolge questa singolare novità e potenza di concetti? — Come le splendide visioni del genio si collegano al senso comune degli altri viventi?

esercito innumerevole di soli: che *l'elettrico* scorre senza posa per tutta la natura.... Fra codesti milioni d'indolenti e di ciechi, che non cercano mai la verità, che la negano quando è nuova, e la sprezzano quando è antica, surge tratto tratto un uomo singolare, che si ferma ove tutti vedono buio; che concepisce un sospetto, lo cova,

LA PRIMA PILA A COLONNA (DEL MUSEO DI COMO) BRUCIATA NEL 1899.
(Fot. arch. Frigerio del 1899).

« La moltitudine vive e muore senza essersi avvista delli arcani che la circondano; essa si riproduce per centinaia di generazioni prima d'accorgersi che il sangue le circola nelle vene: che il *piano immobile* della terra è un globo girevole, tutto popolato d'antipodi: che nelli strati sconvolti delle Alpi e dell'abisso una mano invisibile ha sepolto in ordinata successione le piante e li animali di più mondi incendiati o sommersi: che le fioche scintille del firmamento sono un

lo nutre, vi persevera, vi aduna d'ogni parte congetture e induzioni; e dopo pertinace conflitto con sè, colli altri, colla natura viene un giorno a dire che per le aque dell'occidente egli vuol condurci all'oriente: che il sole gira sopra sè e non intorno a noi: che *la sustanza del fulmine* scorre nelle torpide viscere di rettili palustri, *e da poche piastre di vili metalli può erompere poderosa come dall'eccelse latebre de' cieli.*

Questa *potenza mirabile d'attenzione che si con-*

Digitized by Google

centra sovra un punto inosservato, questa pertinacia che non si lascia smuovere dal torrente dell'opinione vulgare, venne da Giuseppe Ferrari chiamata con bellissimo modo il *sublime sonnambulismo del genio.*

In mezzo al sonno delle nazioni il genio vigila solitario, e si affanna nell'amore quasi forsennato d'un vero che presente, che intravede, che persegue e non può stringere. *Egli è spinto da una necessità interiore*, che lo sprona per una vita ansiosa e infelice all'immortalità dei secoli. È questa la sublime sventura d'Empedocle e di Socrate, di Bruno e di Galileo, di Colombo e di Volta.

Il primo passo del genio è quello adunque di mettersi fuori della via vulgare, e cercarsene una sua propria, che in processo diverrà la strada larga e trita del genere umano ».

Il fascino del genio, spesso ignoto ai contemporanei, si rivela e s'espande sui posteri, quando le verità o le scoperte antivedute appaiono nell'aureola del beneficio. Niuno sentì quel fascino

IL PRIMO ELETTROMETRO (DEL MUSEO DI COMO) BRUCIATO NEL 1899.
COMPOSTO CON MATERIALI FRAMMENTARI E FAMIGLIARI.

(Fot. arch. Frigerio del 1899).

e il debito della gratitudine come l'imperterrito cittadino comasco, che ne vagheggiò e volle e ottenne la ricostruzione dei preziosi Cimeli distrutti.

Dell'esito felice delle ricostruzioni, così amorosamente e coscienziosamente studiate dai collaboratori più idonei scelti per l'impresa, parlano eloquentemente le *fotografie* da noi riprodotte. Così fedelmente furono tesoreggiati i frammenti, dissepolti dalle ceneri, e così fedel-

Digitized by Google

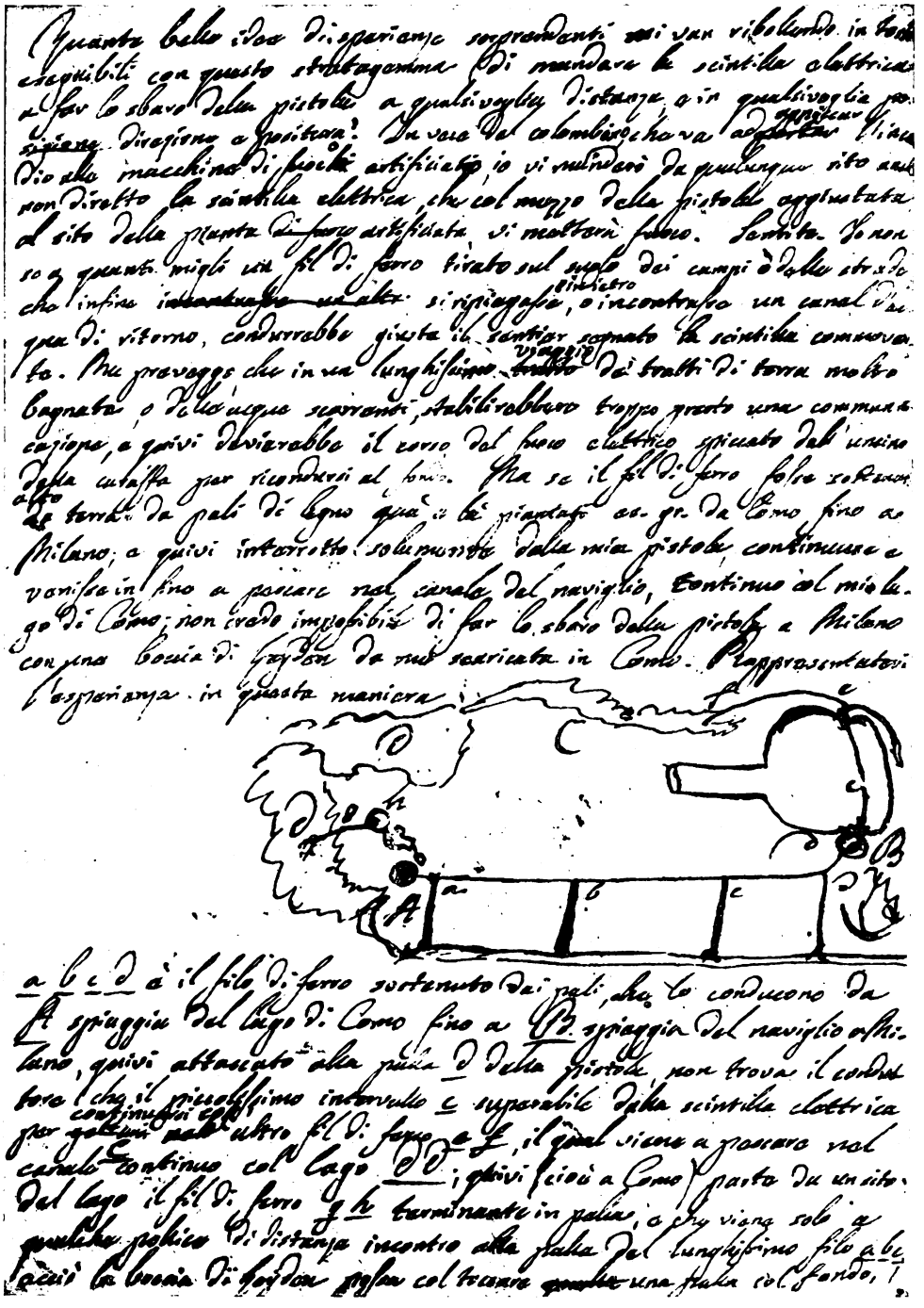
Digitized by Google

COMO — INTERNO DEL TEMPIO VOLTIANO.

Digitized by Google

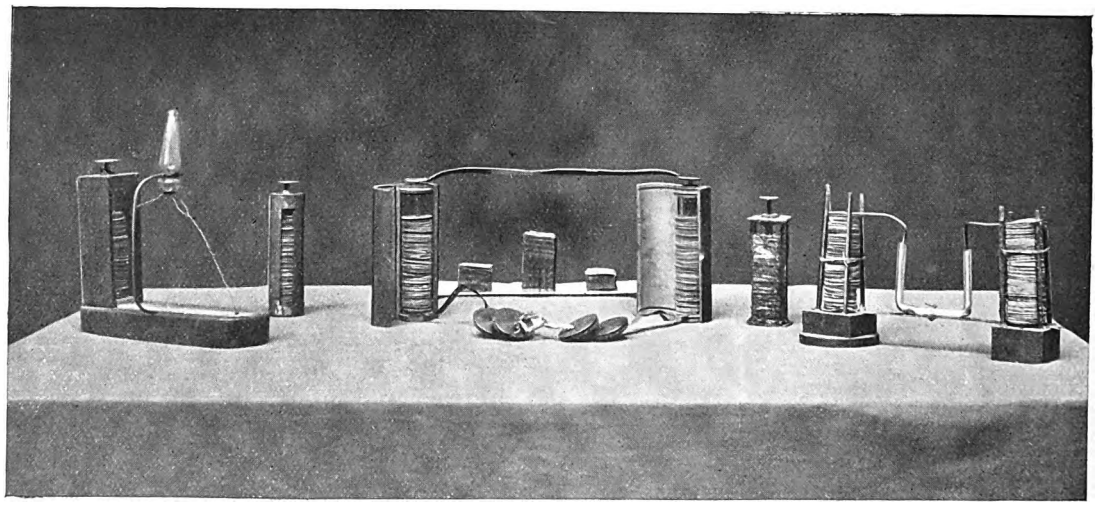
THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY
ASTOR, LENOX AND
TILDEN FOUNDATIONS

Digitized by Google



BRANO DI LETTERA DEL 18 APRILE 1777 DI ALESSANDRO VOLTA AL PROF. BARLETTI NELLA QUALE È DATA LA PRIMA IDEA DI UN TELEGRAFO ELETTRICO.

Digitized by Google

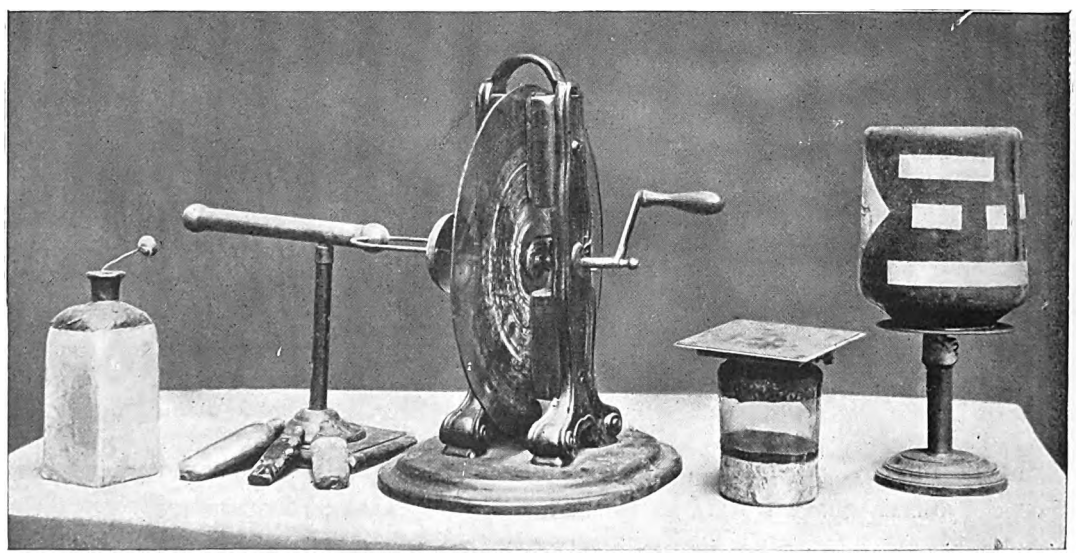


PILE A COLONNA E AD ASTUCCIO (PORTATE A PARIGI)
E CHE SERVIRONO ALLE ESPERIENZE A CUI ASSISTETTE IL PRIMO CONSOLE NAPOLEONE.

fedelissime riproduzioni avete voluto, in mezzo alle quali lo stesso Volta esiterebbe incerto, mentre felici noi ripetiamo con Dante: *Non vide me' di me chi vide il vero!* »

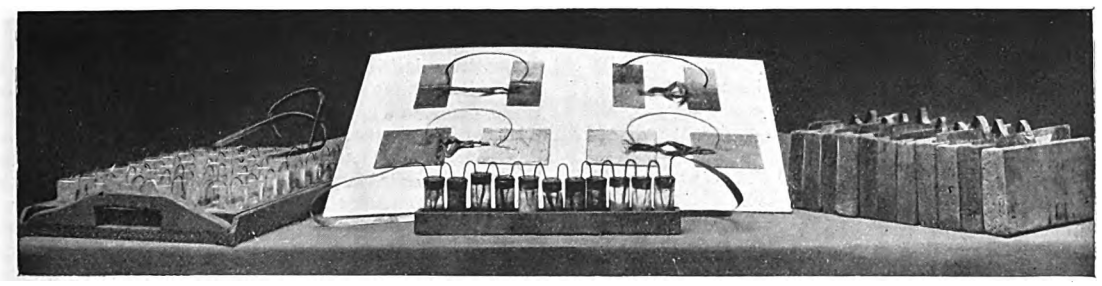
***

Ma non bastava al Mecenate avere riparato alla gran perdita: occorreva che fossero raccolti e conservati in perpetuo in un edificio che non fosse di semplice custodia, ma di raccoglimento spirituale e di apoteosi del genio, che dopo Galileo onorò il metodo sperimentale con una delle vittorie più feconde. Ed ecco l'idea del Tempio confidata all'architetto Frigerio, che vi consacrò tutto l'entusiasmo della sua ammirazione pel Volta e della sua coltura e passione d'artista. « Devo dire, (mi confidava l'architetto) che nell'ideazione, come nell'esecuzione del Tempio, l'on. Somaini non mi ha mai posto limiti per la qualità dell'opera e per la spesa ». Il Tempio è riuscito invero, per euritmia di linee



CIMELII ORIGINALI INCENDIATI IN PARTE NEL 1899.

Digitized by Google



CIMELII ORIGINALI DEL REGIO ISTITUTO LOMBARDO DI SCIENZE E LETTERE.
ESPERIENZE SULLE RANE E PILE A TAZZE.

e di appropriate decorazioni, per ricchezza di marmi e di motivi bene ispirati, un gioiello d'arte austera, che si eleva come un richiamo alla nostra genialità greco-latina, tra l'affannoso esibizionismo di tante strambe manifestazioni d'importazione fondamentalmente esotica e barbara, che vorrebbero caratterizzare la nostra edilizia contemporanea. Esso è il primo Tempio, dopo le cattedrali e i chiostri e le rotonde dei camposanti dell'arte medievale e del Rinascimento, che l'Italia innalza alla gloria della Scienza e di un Genio italiano: « grande ed unico al mondo » come lo disse l'illustre Lorentz al Congresso Internazionale dei Fisici l'anno scorso.

Voleva il generoso Donatore che « l'edificio fosse degno del Grande che vi si onorava non solo per l'alto valore scientifico e documentario del contenuto ma anche per l'aspetto suo monumentale che arrecasse nuovo lustro alla città ».

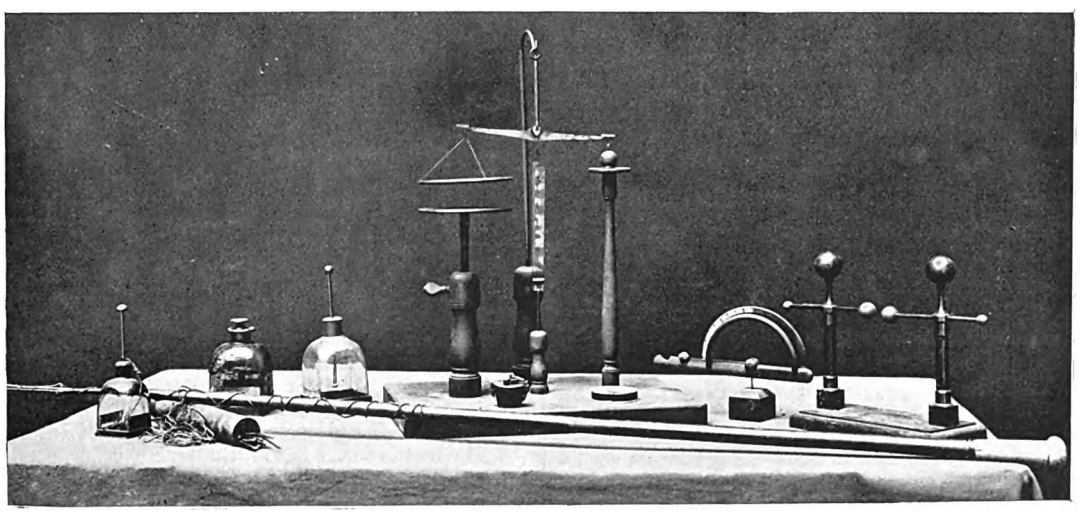
Fu scelto all'uopo il sito dove s'erge « alla rotonda dei pubblici giardini, presso una ricca massa di verde che si protende nel lago a capo di uno dei più lunghi e vasti viali arborati della città, quasi emergente dalle acque ».

Funzione e sito suggerirono naturalmente un tipo planimetrico quadrifronte a nucleo centrale, che presentasse una massa semplice e raccolta da qualunque parte la si avesse a scorgere nel vasto e ridente anfiteatro, che costituisce la conca ove s'adagia Como.

Per una forma siffatta e per onorare un Uomo che fu delle più pure e fulgide glorie, dell'èra Napoleonica, nessuno stile mi parve più adatto del *neoclassico*, che accompagnò colle sue manifestazioni il fiore della vita di Alessandro Volta e che fu anche l'ultimo degli stili storici degni di un tal nome. Nella correttezza austera che nasce dai suoi schemi semplici e tranquilli, rigidamente euritmici, spesso solenni, vennero quindi cercati gli elementi costitutivi e decorativi di questo edificio, vagheggiato ad essere Tempio votivo e Museo insieme, custodia decorosa e sicura di preziosi cimeli scientifici, di rari documenti, di vere Reliquie.

Il NUCLEO principale del Tempio è costituito dalla grande aula circolare sormontata da una alta cupola emisferica a cassettoni e rosoni, dalla sommità della quale piove per un ampio velario una luce calda e calma; essa è destinata alle cerimonie ed è normalmente tenuta sgombra da ogni arredo.

Nei vani risultanti dal raccordo di quest'aula col perimetro



ELETTROMETRI, SPINTEROMETRO E BILANCIA ELETTROSTATICA.

Digitized by Google

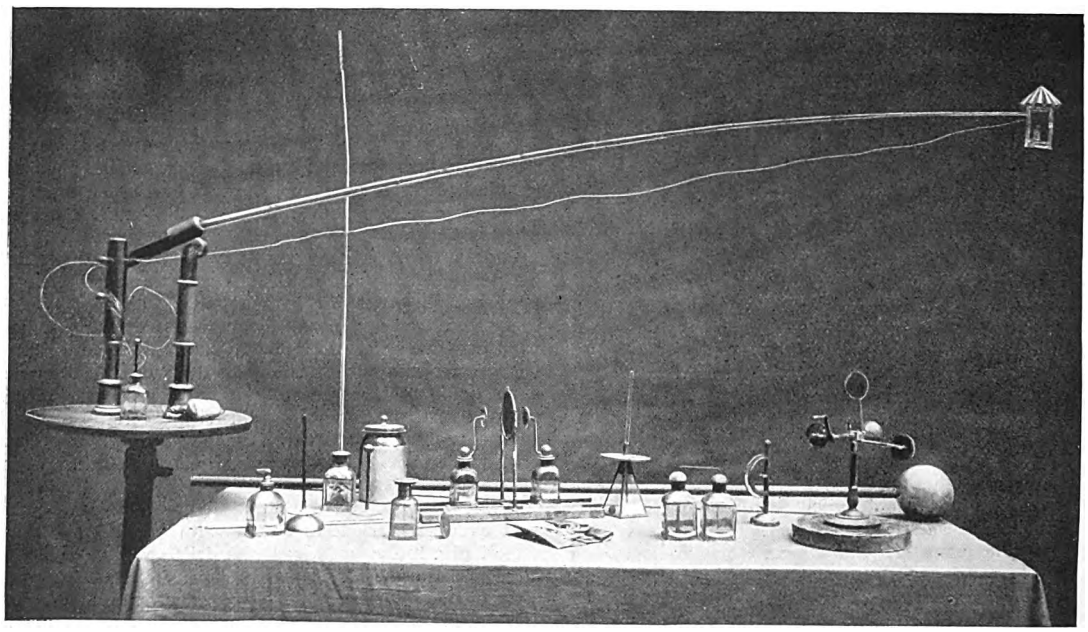
quadrato del Tempio, su tre lati sono disposte in sedici vetrine i cimeli: gli originali superstiti, i frammenti di quelli perduti tratti da me fuor dalle ceneri dell'incendio del 1899 (1) e quelli ricostituiti, meravigliosi per precisione di forme e di funzionamento.

Alla parete dell'entrata sono incise su quattro grandi lastre le effemeridi Voltiane.

« GENIUS LOCI » il busto del Sommo Fisico su di un'alta stela monolitica in giallo di Siena guarnita d'alloro, domina la rotonda di fronte alla porta, tra due colonne; un tripode di bronzo pompeiano portante una lampada votiva gli sta davanti quale omaggio e privilegio dell'Università di Pavia, che ebbe Alessandro Volta professore e Rettore magnifico per vari decenni.

Una scala marmorea, a sinistra dell'entrata, conduce ad una loggia che gira tutt'attorno alla rotonda centrale a guisa di ammezzato e che contiene la biblioteca, il medagliere, l'iconografia, gli omaggi ed i ricordi minori; a sinistra è l'abitazione del custode.

Quattro pilastri angolari decorati con paraste binate ed otto colonne marmoree reggono la cupola; l'alto ordine corinzio, coronato da una ricca trabeazione nel cui fregio spicca a letter di bronzo dorato, la scritta dedicatoria, è rotto a circa due terzi della sua altezza dalla fascia di parapetto della loggia. In questa fascia, sugli assi principali dell'edificio, stanno quattro momenti della vita del Volta, ad alto rilievo. Nel primo è raffigurato il Volta che insegna all'Università di Pavia; nel secondo è rappresentato nell'atto di illustrare al Bonaparte, in Parigi, la sua Pila; nel terzo riceve in Pavia Napoleone Imperatore; nell'ultimo infine, documento significativo, il vecchio scienziato uscendo a Lazzate, dove villeggiava, dalla chiesa dopo le funzioni pomeridiane, s'intrattiene coi popolani sulle proprie scoperte e profetizza — come l'On. Somaini volle documentare — che con tali scoperte gli uomini avrebbero un giorno potuto corrispondere a distanza.



ELETTROMETRO E APPARECCHIO DA SPORGERE DALLA FINESTRA PER LA RACCOLTA E LA MISURA DELL'ELETTRICITÀ ATMOSFERICA.

Tutt'attorno, corrono tra questi rilievi, a coppie, sedici tondi recanti a lettere d'oro le date più significative della sua vita.

Il piano della grande aula, piano principale dell'edificio, è rialzato di circa due metri sul livello del suolo circostante da un forte zoccolo bugnato.

Lo SCHELETRO dell'edificio, fondazioni comprese, è di cemento armato. La pietra carsica d'Aurisina è l'elemento principale di tutto il paramento esterno: il marmo di Musso, la pietra di Viggiù e lo stucco quello della decorazione interna.

Ogni elemento su cui abbia presa il fuoco, venne, nei limiti del possibile, eliminato dalla struttura del Tempio.

Il ricco pavimento a mosaico dell'aula rotonda e dei locali minori, è infiorato da trenta castoni di marmo, d'onice e d'alabastro, tutti differenti tra loro e delle più rare qualità.

(1) L'architetto Frigerio, dalla cui relazione sulla costruzione del Tempio — dell'edizione Bodoniana succitata — è tratta questa descrizione dell'edificio, si trovava nel 1899 — da poco laureato — alle sue prime armi in Como dove aveva appena finito le decorazioni architettoniche del Grand Hôtel Plinius. È suo vanto l'essere stato primissimo ad occuparsi perchè dalle ceneri del padiglione dei Cimeli Voltiani si traessero religiosamente e si conservassero i relitti dei cimeli stessi, preoccupato dell'incoscienza dei non pochi, che di altro non s'occupavano che di raccattar per proprio conto frammenti e ricordi, nella grossolana persuasione che ormai di cimeli voltiani più non dovesse restare che la memoria, magari in forma di un famigliare fermacarte....macabro.

Tali relitti, da lui raccolti in molti giorni di penosa vagliatura del terriccio e delle ceneri, venivano poi allineati e, possibilmente, riconosciuti e classificati dal Conte Prof. Alessandro Volta, nipote del Grande e dall'Avv. Cencio Poggi, allora Direttore del Civico Museo: e furono ai di nostri d'immenso ausilio alla ricostruzione voluta dall'On. Somaini.

Digitized by Google

Le sontuose vetrine che custodiscono i cimeli sono di ferro e di bronzo patinato in verde a somiglianza degli antichi bronzi di scavo.

Il Tempio misura all'incirca venti metri di larghezza per venticinque di profondità, bacino d'acqua compreso; la sua altezza al sommo della cupola è di più di ventun metri.

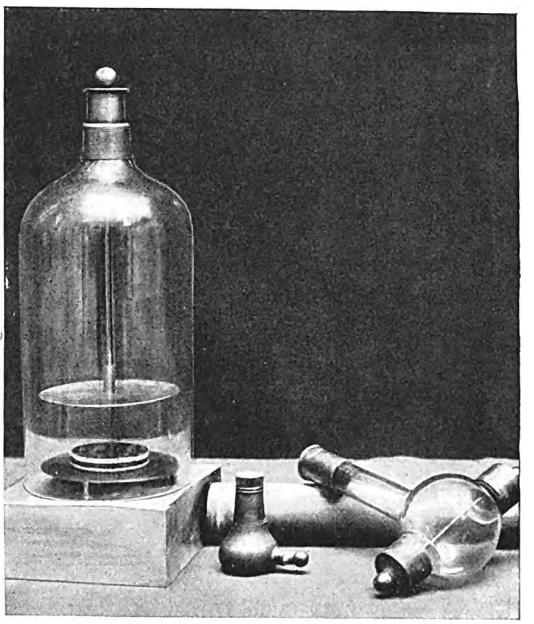
I lavori cominciarono nel novembre del 1925; le strutture in cemento armato furono pronte nel Maggio del 1926. Tutto era finito in ogni parte nel maggio del 1927.

Chi ne consideri la mole e l'accuratezza dell'esecuzione potrà apprezzare quanto sia dovuto all'intelligenza, all'ardore, alla fede che animarono in quest'opera tutti i miei collaboratori dal più umile al più alto (1).

Abbiamo così nel Tempio Voltiano un singolare monumento d'*iniziativa privata*, quale ormai sembrerebbe inconcepibile nell'atmosfera accentratrice di alcuni recenti Stati dell'Europa moderna. Esso ricorda i capolavori del nostro Rinascimento, quando i grandi artisti, architetti, pittori, scultori, per ispontanea iniziativa d'un Mecenate (fosse Principe o Condottiero o il Consiglio d'una repubblica o un Papa o un ricco tessitore o mercante) erano chiamati a cimentare la loro libera genialità nella costruzione e nella decorazione di qualche sontuoso edificio, senza dover sottoporre i loro piani e preventivi alle incomprensioni e alle lungaggini di una complicata capponaia di funzionari, delegata a filtrare le attività singole di una nazione (così multiforme di genio e così ricca di libere tradizioni come l'Italia) attraverso ai reticolati dei loro uniformi regolamenti. (E pensare che nella Firenze di Giotto e di Dante, come in Roma, e in Venezia, non v'era allora un Ministro per le Belle Arti e nemmeno della Pubblica Istruzione!) Bene perciò l'on. Somaini, quando in una delle prime adunate d'industriali per discutere del Programma del Centenario Voltiano, vi fu chi lo proponeva a Presidente del Comitato ordinatore, declinò ogni incarico, soggiungendo che avrebbe pensato tuttavia a onorare la memoria del Volta a modo suo.

Persuaso che l'idea della ricostruzione dei Cimeli sarebbe parsa assurda all'universale, egli si confidò unicamente coi pochi competenti, nei quali la consapevolezza delle difficoltà trovava pari il sentimento della gran perdita e l'ammirazione del genio voltiano. Con quelli soli s'intese, a loro confidò la sua fede e il suo proposito. Non cercò patrocinatori e commendatizie, lasciò in pace autorità politiche e amministrative, e non chiese un soldo a nessuno! E questo, che parve a taluno disdegnoso orgoglio, era invece figliale senso di delicatezza verso la città nativa, il nome della quale non doveva essere compromesso, se la difficile intrapresa non fosse riuscita.

All'ufficio di conservatore del Tempio ha nominato il Prof. Felice Scolari, studiosissimo della Vita e membro della Commissione reale dell'ediz. nazionale delle Opere di A. Volta; la sopraintendenza alla vigilanza dei cimeli volle affidata al R. Istituto Lombardo.



CAMPANA PER DIMOSTRARE LA GENERAZIONE DELLA GRANDINE.

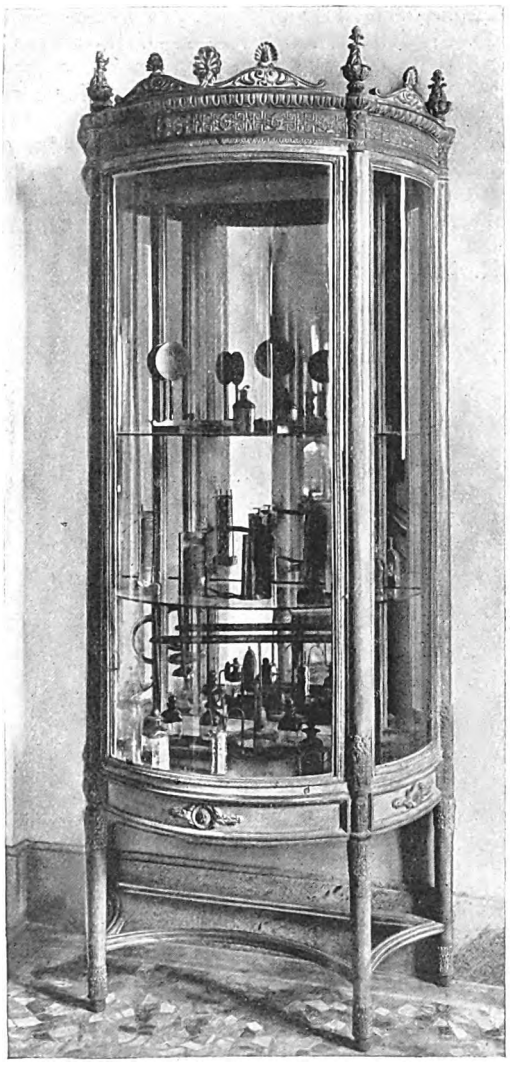
Questa è la parte distrutta e ricostruita degli apparecchi nella nostra fotografia in « Emporium », Giugno 1899, p. 447.

Ma quest'uomo del Rinascimento non è un contemplativo, segregato o assente dalla vita dei giorni nostri; che anzi, nell'operosissima sua pratica degli affari, apprezzò il valore della coltura e sa che le grandi innovazioni (o come disse S. Em. il Cardinale « le vere rivoluzioni ») vengono dal pensiero, che indaga e scopre i misteri della Natura. E alla vigilia dell'inaugurazione del Tempio inviando la sua lettera al Prof. Gobbi, nella quale designava il R. Istituto Lombardo di Scienze e Lettere in qualità di Sopraintendente nella commissione di vigilanza dei cimeli: « nel desiderio che dalla contemplazione e dallo « studio dei cimeli maturino nuove conquiste « nel sapere, *dotava il Tempio Voltiano di un* « *capitale iniziale* di L. 500.000, i cui frutti ab-

(1) L'ossatura in cemento armato è della Ditta Ing. Barosi di Milano - Capomastri furono Guarisco e Riella di Como; fornitrice esemplare della pietra decorativa esterna la Ditta Favetti di Aurisina. I serramenti sono di Giovanni Conti, le vernici dei Flli Astolfi di Como.

I bassorilievi interni sono dello scultore Clerici di Como; le statue e il rilievo del timpano del pronao dei Flli Rigola di Milano. Eseguì tutti gli stucchi decorativi Angelo Menotti milanese; tinteggiò il pittore Turri di Legnano; eseguì il pavimento a mosaico Fabricio; fornì le vetrine la Ditta « Vulcano » del Cav. Volonté e le guernirono di bronzi i Flli Lomazzo, tutti di Milano.

Digitized by Google



BACHECA CONTENENTE LA PILA PRESENTATA A PARIGI.

« biano a servire per *borse di studio annuali* da « L. 5.000 cadauna, da assegnarsi a giovani di- « stinti, regnicoli e del Canton Ticino, che si dedi- « cano a studi attinenti alla elettricità. L'asse- « gnazione di tali borse di studio sarà fatta in « base a concorsi ed a giudizi del R. Istituto Lom- « bardo e i giovani della Provincia di Como, a « parità di merito, avranno la precedenza ».

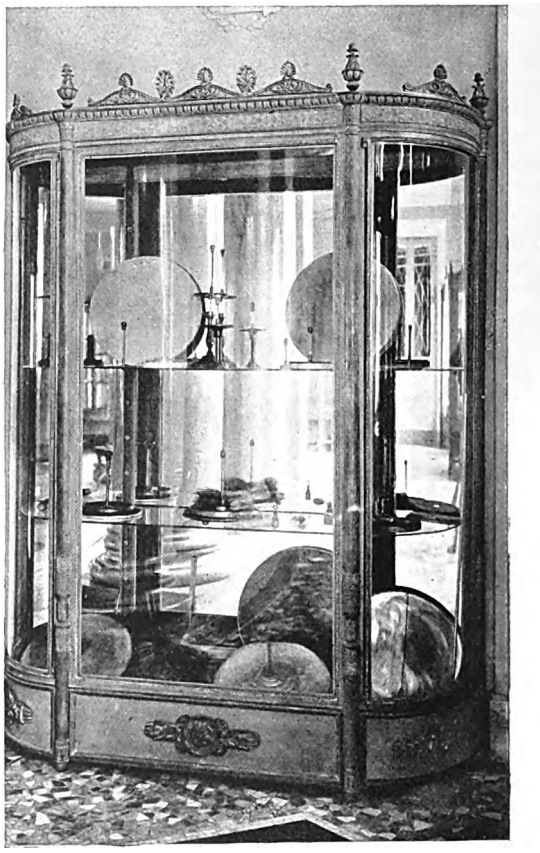
Leggiamo nel verbale della seduta del R. Istituto Lombardo che s'occupò della cosa:

Dopo la lettura della lettera dell'On. Somaini, chiede la parola il M. E. *Prof. Francesco Grassi*. Egli richiama le alte, veramente eccezionali, benemerenze dell'On. Somaini per quanto riguarda il culto al Volta; benemerenze acquistatesi come idea e per la creazione a tutte sue spese del magnifico, severamente e nobilmente sontuoso *Tempio Voltiano* e, con la sapiente opera, pure da lui ideata ed a sue spese compiuta, della *grande collezione* costituita dai cimeli del sommo Fisico e delle riproduzioni perfette di quelli andati perduti.

Ricorda come l'idea di raccogliere nel Tempio Voltiano i cimeli donati a Como dal nostro Istituto e gli altri esistenti in quella città *abbia incontrato fierissima opposizione e gli sia stata fonte di grandi amarezze* da lui affrontate con serena irremovibile fermezza.

E lasciando all'On. Presidenza ogni iniziativa per quanto concerne l'azione dell'Istituto nei riguardi dei progetti, da vero mecenate, delle numerose cospicue *borse di studio* — come membro della Commissione Voltiana — che anche non può dimenticare di contare l'On. Somaini fra i più generosi sottoscrittori per le spese della Edizione Nazionale — propone che l'Istituto gli esprima plauso e riconoscenza per la munificenza e sapienza con cui ha tanto degnamente onorato il Grande Fisico, felicitazioni per il successo dell'idea di dare anche ai cimeli donati a Como dal nostro Istituto, sede insuperabile adatta, decorosa, sicura nel Tempio Voltiano.

Il prof. Grassi accenna qui ad ostilità e amarezze incontrate dal Donatore per l'attuazione d'un sogno patriotico, che si levava troppo più alto e al di fuori delle anguste preoccupazioni



BACHECA COLL'ELETTROFORO.

Digitized by Google

vulgari; eppure di quelle ostilità nè delle affrontate amarezze non v'è il menomo accenno nelle semplici, cortesi e dignitose parole da ui dette, nella cerimonia solenne del 15 luglio, consegnando il Tempio « alla illuminata custodia, al vigile affetto della sua Città ». Meritano bene che siano qui riportate:

Eminenza, Eccellenza, onorevoli signori, cari concittadini!
In questo giorno in cui io lego il mio nome a quello dell'amata città nativa, ricordando le mie modeste origini, il pensiero corre spontaneo a una cara e venerata memoria: quella di mio padre. Voi che avete cuore e mente educati a nobili sensi, comprendete l'intimo significato della mia filiale rievocazione e me la consentite.

Due profondi sentimenti mi guidarono nel concepire, nel tradurre in atto il Tempio-Museo che oggi si inaugura: il devoto amore verso la mia città, l'ammirazione sconfinata verso il suo Figlio intellettualmente più grande.

La nostra Como ha tradizioni secolari di cultura e di italianità. Mi parve adunque doveroso e degno che qui sorgesse un ricordo consacrato ad Alessandro Volta. Ricordo, non soltanto monumentale, ma scientifico, che accogliesse, cioè, in rassegna dimostrativa, tutti gli strumenti ripristinati o incolumi del suo genio.

Se Galileo Galilei creò col metodo sperimentale la scienza moderna e dischiuse orizzonti indefiniti d'avvenire, Alessandro Volta, percorrendo sapientemente la via medesima, trasse in evidenza d'azione una forza destinata a dominare il mondo in cui viviamo: forza misteriosa come tutte quelle che emanano dalla fonte inaccessibile di Dio, ma le cui mirabili applicazioni pratiche costituiscono tanta parte dei mezzi e delle forme della presente civiltà.

L'opera rievocatrice che io vagheggiai e proseguii laboriosamente nel corso di più anni non avrebbe certo potuto giungere a felice compimento senza l'assidua collaborazione di eminenti scienziati, di modesti quanto valenti appassionati cultori ed ammiratori del Volta. Ad essi io rinnovo pubblicamente l'attestazione della mia riconoscenza (1), come la rinnovo al geniale artista che seppe dare a questa sede perenne dello spirito voltiano le forme classiche dell'età che fu sua.

Ed oggi, giorno della consacrazione del Tempio, io sento il vivo dovere di volgere un pensiero particolarmente grato e devoto all'insigne porporato in cui si incarnano in felice connubio la scienza che scruta gli astri e l'autorità spirituale che addita all'anima le vie del divino.

Un caldo ringraziamento al degno rappresentante del Governo Nazionale, S. E. gen. Cavallero, collaboratore diretto del Duce per temprare quel grande e fidato strumento delle fortune della patria che è il nostro esercito.

Un grazie significativo all'on. rappresentanza elvetica qui venuta ad attestare l'animo grato per avere io chiamato gli studiosi ticinesi a misurarsi coi regnicoli nelle pacifiche gare della scienza.

Esprimo poi in modo speciale la mia riconoscenza al R. Istituto Lombardo di Scienze e Lettere, alla Reale Commissione per l'edizione nazionale delle opere del Volta, che oggi depone nel Tempio il tesoro dei suoi dotti volumi.

Ai maestri del sapere che illustrano le Cattedre degli Atenei d'Italia e dell'estero, alle Autorità civili, militari ed ecclesiastiche, unite nel medesimo intento di onorare il Sommo Italiano, il mio grazie sincero.

Con questi ideali di scienza nel pensiero, di fede nell'anima, di patria nel cuore, io affido il Tempio Voltiano alla illuminata custodia, al vigile affetto della mia Città.

Ecco, on. Podestà, il segno del simbolico trapasso: le chiavi; e la medaglia commemorativa di questo fausto giorno.

LA SCIENZA — STATUA DEL TEMPIO VOLTIANO. (F.LLI RIGOLA).

(1) La riproduzione meravigliosa dei Cimeli è dovuta al Prof. Trainini di Brescia, coadiuvato dal Prof. Massardi con la collaborazione dei Prof. Murani, Grassi, Amerio e del Bibliotecario Cav. Morlacchi. Da ricordare anche la collaborazione alle ricostruzioni delle vetrerie di Grandate, di Murano e di Milano, del Signor Giovanni Cagni della Ditta Erba e del Signor Leonardo Arcellaschi.

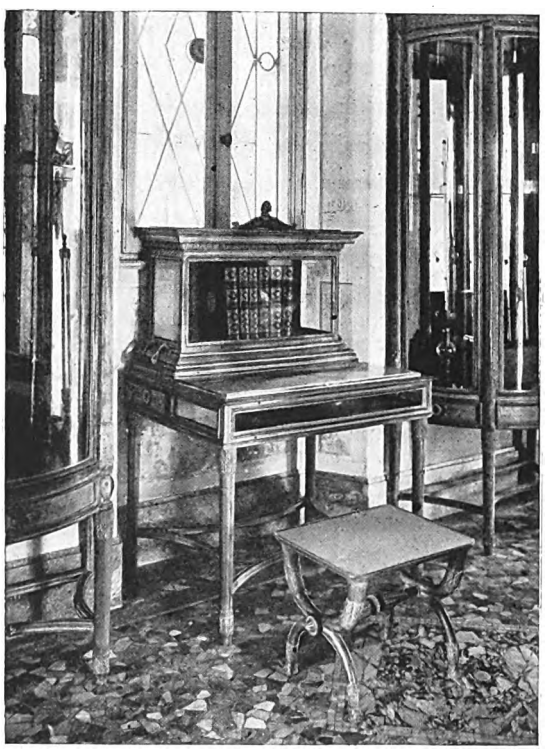
Digitized by Google

Del concorso di autorità e rappresentanze alla solenne cerimonia del 15 luglio parlarono tutti i giornali, onde ci affrettiamo a concludere.

Profano chi scrive alle Scienze fisiche, avrebbe inesattamente riferito del valore de' documenti ricostruiti e del Tempio insigne che li raccoglie, onde ha preferito che i lettori ne avessero diretta notizia dai competenti collaboratori dell'opera stessa. Più d'ogni mondana onorificenza, sarà premio al munifico Donatore la soddisfazione di aver vinto difficoltà, che si credevano insormontabili; di aver comunicata la propria fede e il suo entusiasmo ai sapienti, che lo coadiuvarono; e di avere dotata la patria di un monumento e di una istituzione perpetua di studii, la quale eternerà il metodo e lo spirito voltiano fra le più lontane generazioni: forma questa di onore e di beneficio, di cui altra più bella e più feconda non avrebbe potuto sognare e augurare a sè stessa la grande anima del Volta! — Imparino da lui quei tanti, che dai doni della fortuna non sanno raccogliere altro frutto, che l'orgoglio vano della loro pecunia, ostentata in una insaziabilità di materiali godimenti, che li accomuna alla più rozza feccia; imparino per quali vie la ricchezza può divenire alimento di nobili affetti e fonte di lode immacolata.

« Al di là del sepolcro — scriveva uno dei più illustri contemporanei — il nostro nome giunge povero e nudo e lo segue solo quella poca parte d'oro che abbiamo collocato in opere generose ».

A. GHISLERI.



IL TAVOLINO CON LA EDIZIONE NAZIONALE DELLE OPERE VOLTIANE.

(Fot. L. Mazzoletti).

Digitized by Google

LA MUSICA ORNATA

II. — I PERIODICI

INIZIALE PER
« LA CRITICA MUSICALE ».
XILOGRAFIA DI PIETRO PARIGI.

EL senso decorativo, che — abbiam constatato nel primo articolo sulla *Musica ornata* (1) — si mantiene tuttavia tardo nel mondo della musica, potrebbe essere il giornalismo un tramite agevolatore alla transfusione.

L'imitazione è il grande atto istintivo all'inizio delle attività. Ora la musica che già dismise e perse l'uso di un gusto e di una pratica decorativa, è come, o poco meno, se vi si accostasse per la prima volta. Per ripossedere questo gusto e questa pratica si troverà obbligata, anche non volendo, a prestare attenzione al contegno di arti consorelle, per avvantaggiarsi della loro esperienza.

Dal nostro punto di vista, l'arte più vicina alla musica è l'arte letteraria che ha il suo mezzo divulgativo nella tipografia, e che dà fuori i suoi prodotti in volumi; in una forma, cioè, assai simile — se non del tutto eguale — ai fascicoli delle edizioni musicali. Di più, l'estrinsecazione dell'atto riflessivo sull'arte, insomma: la pubblicazione periodica di scritti musicali è ormai una necessità. Le Riviste musicali nascono, muoiono, si susseguono in continuità. Ebbene, il periodico, la rivista, per quanto determinati e delimitati nell'argomento che li fa portavoce della particolare arte dei suoni, si servono dei medesimi mezzi estrinsecativi propri all'arte letteraria: la lingua, i caratteri tipografici e tutta la esteriorità. Mentre serve alla musica, la Rivista di cui si discorre, è pure una espressione letteraria. Più agevole quindi, per essa, anche per il contatto diretto in tipografia, assorbire dalla editoria letteraria (che ne fa già di nuovo applicazione notevole) il gusto di quella ornamentalità che non è solo apparenza esteriore, ma più propria e più intima, piena espressione armoniosa della sostanza artistica. E anche un elemento agevolatore della continuità spirituale nella manifestazione delle varie attività artistiche che, nella diversità delle tecniche e della materia, dovrebbero pure essere ed apparire la espressione dell'unico spirito germinale da cui

(1) *Emporium*, Settembre 1926, p. 161.

TESTATA DI G. VINER.

Digitized by Google

TESTATA DI G. VINER.

emanano. Tale continuità ed unità — che è il costante assillo dello spirito umano — più che con la fantasticata fusione (impossibile) o soprammissione delle arti, si può avvicinare, se non conseguire, col loro, più naturale, contatto. Contatto che quasi si potrebbe dir lineare — come se si trattasse della lenta insensibile sfumatura dell'uno nell'altro dei colori fondamentali dell'iride.

Il giornalismo esclusivamente musicale (questa specificazione è necessaria perchè più spesso andarono uniti — nei periodici — teatro di prosa e teatro lirico, musica, letteratura, mondanità e arti figurative) da noi si può dire che sia del tutto ottocentesco. Anzi, che solo nella seconda metà dell'*ottocento* sia giunto ad affermarsi.

Fin sul cadere del secolo scorso si ebbe vivo il genuino rappresentante della vecchia tradizione giornalistica, nella *Gazzetta Musicale di Milano*. L'aveva presa a pubblicare nel 1842 Giovanni Ricordi, per la sua Casa Musicale, e cessò solo nel 1902 per trasformarsi (sempre come organo della magna Casa editrice milanese) in altre pubblicazioni di taglio e di spiriti più moderni.

Nel 1894 l'editore Bocca di Torino (editore non musicale, va notato) mise fuori una trimestrale *Rivista Musicale Italiana* che dura tutt'ora; e nel 1896 il Maestro Del Valle fondò a Firenze il periodico mensile *La Nuova Musica* vissuto fino al 1920.

Questi si possono ritenere, anche per la lunga durata, come i tipici periodici esclusivamente musicali nostri. Non i soli, s'intende, che è stato un continuo fluttuare di altre pubblicazioni, anche più vivide, ma non altrettanto durature (1).

La prima rivista della Casa Ricordi, *La Gazzetta Musicale di Milano* e *La Rivista Musicale Italiana* del Bocca non ebbero ambizioni decorative; quella del Bocca si tenne anzi decisamente e nudamente ligia alla estetica dei tipi da stampa osservandola rigorosa dal primo all'ultimo fascicolo, che è, si può dire, di oggi.

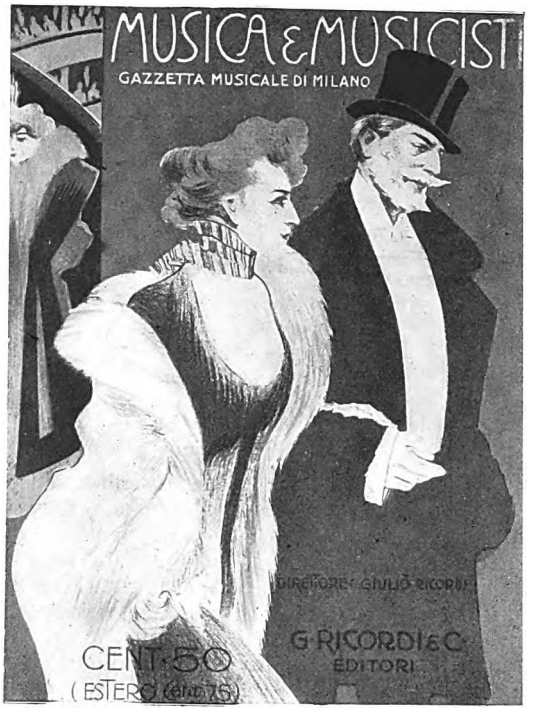
Però è in tutte e due avvertibile l'osservanza della « regola d'arte », almeno di una regola d'arte, tipografica. Si tratta di due Riviste pubblicate da potenti professionisti della editoria; ciò che vuol dire, affidate alle mani di operai abituati a rispettare le fondamentali esigenze estetiche del proprio mestiere. Questo si dice perchè il più delle rimanenti Riviste musicali si trovano ideate e condotte da fervidi volenterosi

TESTATA DI E. SACCHETTI.

(1) Un elenco copioso dei periodici musicali pubblicati in Italia si trova nel fasc. 10–12 del 1923 della *Critica Musicale*, compilato da A. Bonaventura.

Digitized by Google

COPERTINA DI A. SEZANNE.

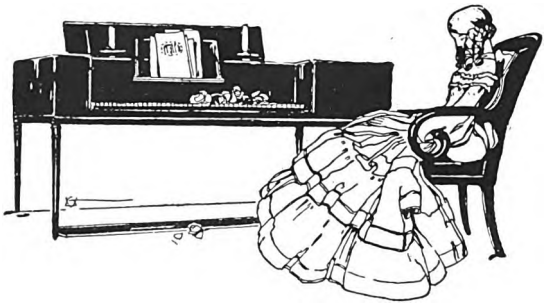


COPERTINA DI F. LASKOFF.

COPERTINA DI L. CAPPIELLO.

COPERTINA DI L. METLICOVICZ.

Digitized by Google



TESTATA DI V. GRASSI.
(RIVISTA « HARMONIA », ROMA).

musicisti o scrittori o innamorati della musica e del teatro lirico ; ma spesso estranei alla industria tipografica, anche ignari di ogni elemento dell'arte di stampare. E, più spesso ancora, ricchi di ambizione o di idealismo e di belle intenzioni, ma non di soldi, e quindi costretti a servirsi di officine dove l'operaio non è di prima scelta o è troppo ligio nell'accondiscendere a qualsiasi capriccio del non pratico committente.

La *Nuova Musica* quasi subito manifestò una certa inclinazione al gusto ornativo con l'uso di copertine e di testate. Il suo artista decoratore si può dire che sia stato il Viner. Le disegnò la prima copertina, arieggiante ancora il fare gotico della non tanto lontana moda riaffiorata durante il periodo acuto del romanticismo. Le disegnò la copertina seconda, dalla Rivista usata poi lungamente, nella quale facendo uso di semplicità simbolica col legare l'idea del suono alla natura ed alla luce, costruì una pagina di equilibrio e di gusto. E anche le disegnò, anzi, incise, la prima — e più bella — testata : sobria e bene spaziata nell'unione della lira alle aquile simmetriche dal possente volo. La stampa fu fatta a vari colori, ora bleu, ora verde, ora rosso vinato. Anche nero ; del nero dell'inchiostro tipografico. Di più simpatico effetto, quella in rosso. Le altre testate che si susseguirono sulla prima pagina della *Nuova Musica*, e si alternarono con questa del Viner, una apparisce anonima, altre due le disegnarono il Sacchetti, elegante, il Lolli, di idea e di fattura classica.

Dopo la coperta e le testate, la *Nuova Musica* si arrestò nella ricerca ornativa.

Succedendo alla *Gazzetta Musicale di Milano* la Rivista della Casa Ricordi : *Musica e Musicisti* assunse l'aspetto dei magazines stranieri e di quelli adottò l'uso della copertina figurata, a colori. All'interno : buona carta patinata ben lucida, abbondanza di nitidi vellutati clichés ; e quanto a decorazione pochi leggeri segni in testatine e finalini. Niente altro. Certo fu questa la più notevole, vistosa fra le riviste italiane di amena lettura, di « varietà » del tempo ; ma a noi oggi offre l'interesse delle copertine. Le quali, fino a che, sull'ultimo, adottando per titolo il motto della Casa : *Ars et Labor*, la Rivista non slargò il programma sconfinando in campi attigui, furono tutte di soggetto musicale. Più o meno felici (data la molteplicità) oltre che nella esecuzione — a seconda dell'abilità del disegnatore : Metlicowicz, Cappiello, Sezanne, V. La Bella, F. Laskoff, F. Colombo, Dal Monte, Malerba, Villa, Gagnoni, — nell'invenzione, pesando evidentemente agli illustratori la rima obbligata del soggetto dovuto trattare e variare diecine di volte.

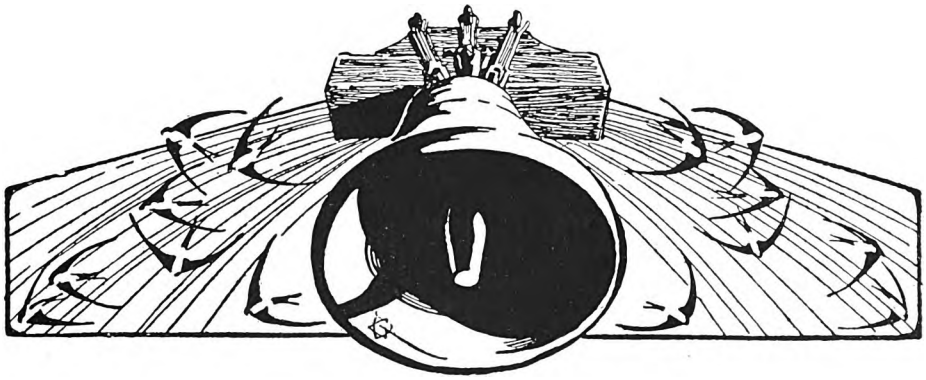
Non poche tuttavia di quelle numerose copertine — tagliate felicemente colorite anche, talune con sgargiante vivacità ; — trovarono una espressione riassuntiva che le faceva sfuggire al quadretto, recando in sè la schiettezza di un gusto decorativo. Sopratutte deliziosa la nervosa figura muliebre di violinista, per il secondo fascicolo, dovuta (e fu l'unica) al Cappiello.

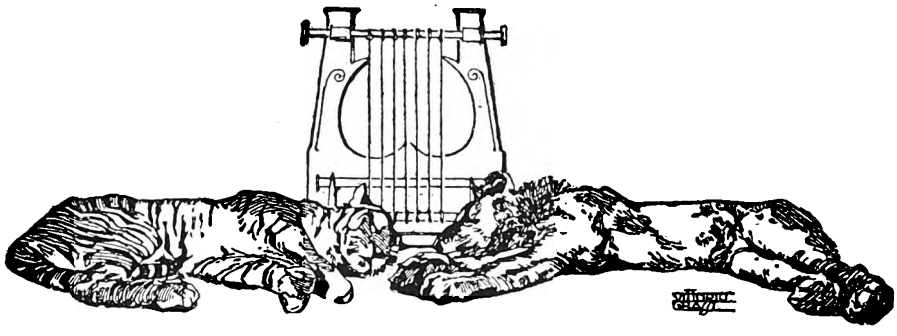
Frattanto un maggiore desiderio di intellettualità s'infiltrava nel mondo della musica ; e gli stessi periodici ne risentirono portandone i segni visibili pure esteriormente.

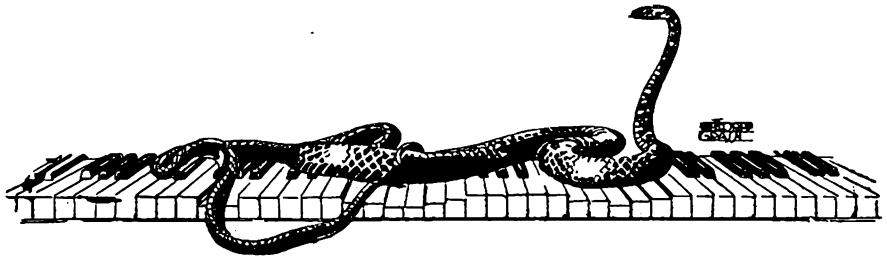
Nel 1913 sorge a Roma, per spengersi due anni dopo, la Rivista mensile *Harmonia* e sceglie un formato più libresco, da edizione ricca, quasi di lusso. Si riavvicina al libro anche nella impaginatura, a piena pagina, nella spaziatura marginale larga, nella qualità della carta, ruvida. E si procura una dozzina di fregi, da usare come testate e finali, mobili, assai felici nella invenzione, ricavata da qualche simbolo musicale, e nel taglio, e di svelta fattura. E una non meno equilibrata copertina, fissa. Tutto di mano di Vittorio

COPERTINA DI V. GRASSI.

Digitized by Google







TESTATE DI VITTORIO GRASSI — RIVISTA « HARMONIA », ROMA.

Digitized by Google

FRONTISPIZIO PER LA RIVISTA « LA CRITICA MUSICALE ». XILOGRAFIA DI PIETRO PARIGI.

Grassi. La coperta che, raffigurando una vasca di contro un cielo stellato, molto traeva dell'effetto dalla giustezza dei colori, vide alquanto attenuarsi la propria bellezza in un troppo sollecito trapasso di tipografia. E questo — che si riallaccia alle considerazioni iniziali — dica come facilmente una apparente inezia, quale quella del cambiamento di officina, possa compromettere e sminuire le buone idee.

Una particolare distinzione intellettuale, e di gusto, la recarono le successive due riviste — ma più la seconda della prima — dovute alla fervida iniziativa di Alfredo Casella che nel 1917 fondò a Roma « *Ars Nova* » e nel 1924, ancora a Roma, *La Prora*. La prima nascendo stentò qualche numero a formarsi tecnicamente: poi trovò una testata assai moderna, ma semplice; la seconda, che però ebbe anche più breve vita, si presentò subito con studiata semplicità, che era poi ricercatezza (assai gustosa, del resto) richiamandosi un poco al vecchio con una coperta grave di carta, bassa di colore: bigio; con un riquadro centrale raffigurante la nave simbolica, e in alto il solo titolo: grande, in nero.

Se tutte queste Riviste progredirono in un annobilimento decorativo, non pensarono neppur lontanamente a considerare l'elemento ornativo come essenziale, integrante, da condurre parallelo al carattere, allo svolgimento degli argomenti; da fargli costituire un tutto unito con l'aspetto materiale, con il contenuto della Rivista.

A questo si era proposto di mirare — nel limite delle proprie forze — la *Critica Musicale* che, sorta a Firenze nel 1918 da iniziativa privata, segnò modestamente il passo col formato in ottavo piccolo, tutto tipografico per salire al quarto grande, abbondante di xilografie anche a più legni.

A mantenere alla *Critica Musicale* una precisa impronta artistica contribuì il fatto che potè servirsi per le decorazioni, dall'inizio alla fine, dell'opera dello xilografo fiorentino Pietro Parigi che, anzi, con la *Critica Musicale* fece le sue prime armi nell'arte dell'incisione sul legno (1).

Per due anni, col formato piccolo, le decorazioni xilografiche, furono solo in nero; ma comprendevano, oltre la copertina, testate, iniziali (lettere e *motivi*), finali, e frontespizi per le singole annate da potersi legare in volume con tutti i caratteri del libro. In ogni fascicolo le decorazioni venivano in molta parte rinnovate, (salvo che nelle rubriche fisse) per farle corrispondere

(1) Solo raramente: due o tre volte la *Critica Musicale* pubblicò xilografie o disegni di altri artisti.

COPERTINA. XILOGRAFIA DI PIETRO PARIGI.

Digitized by Google

LA PRORA

CORPORAZIONE DELLE NUOVE MUSICHE

ROMA. MARZO MCMXXIV.

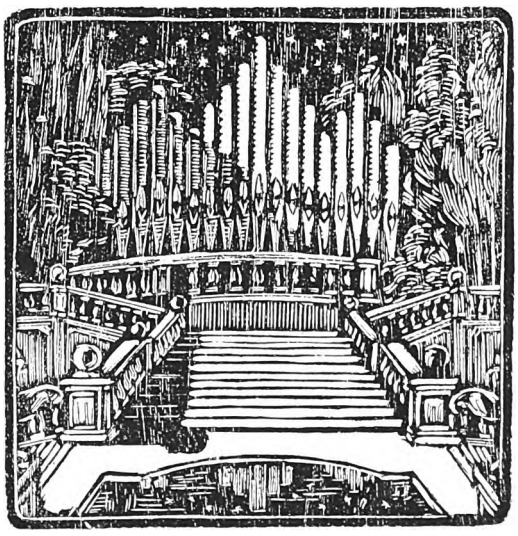
COPERTINA.
XILOGRAFIA DI PIETRO PARIGI.

COPERTINA.
XILOGRAFIA DI PIETRO PARIGI.

La Critica Musicale

COPERTINA — XILOGRAFIA DI PIETRO PARIGI.

LA CRITICA MUSICALE



FIRENZE 1921 ANNO IV
GENNAIO-FEBBRAIO

COPERTINA — XILOGRAFIA DI PIETRO PARIGI.

Digitized by Google

via via, al testo vario. E ogni annata tentò un diverso « modo » ornativo.

Col 1922, al quinto anno di vita, la *Critica Musicale* si arricchì del colore che usò più largamente nel 1924 adottando il formato grande. E avrebbe avuto intenzione di risperimentare perfino l'acquaforte, al modo settecentesco dell'incisione al bulino, se una di quelle sgradevoli vicende non infrequenti a tali iniziative private, non l'avesse costretta ad interrompere le pubblicazioni.

COPERTINA — XILOGRAFIA DI PIETRO PARIGI.

pubblicò tavole a piena pagina, oltre che per frontespizi, per ritratti e « composizioni ». Nel primo fascicolo, anzi, di tale annata — riproducendo gli scritti musicali, troppo dimenticati, di Antonio Tari — fece pure un tentativo di applicazione decorativa in litografia cercando d'intonarvi col colore basso, quelle parti (iniziali di gusto ottocentesco) eseguite tuttavia xilograficamente. E

Riflessi della buona pratica decorativa delle citate riviste sono avvertibili su quasi tutti i Periodici contemporanei, come *Musica d'oggi* di Milano (1919), l'attuale rivista della Casa Ricordi; la veneranda *Musica Sacra* (1874) pure di Milano; il *Pianoforte* (1920) di Torino, la *Cultura Musicale* (1922-23) di Bologna e *Fiamma* (1925) di Milano, chè tutte quante han finito col

Digitized by Google

TESTATA PER « LA CRITICA MUSICALE ».
XILOGRAFIA DI PIETRO PARIGI.

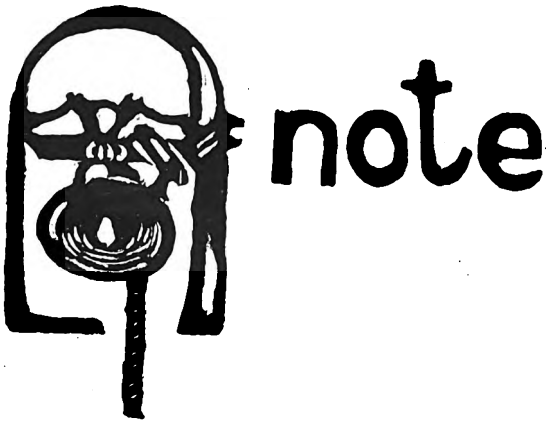
procurarsi (o hanno subito adottato al loro primo apparire) una qualche attrattiva esteriore, se pur tenue, dopo essere escite disadorne o con fregi di gusto tramontato.

OCCHIETTO PER « LA CRITICA MUSICALE ».
XILOGRAFIA DI PIETRO PARIGI.

Musica d'oggi e *Musica Sacra* con copertina del Cisàri; ma nella prima l'arcaico sonator di arco, del resto circoscritto nel cerchio costrittivo con assai buon partito, contrasta un po' col titolo che parla di contemporaneità; mentre il medesimo spirito disegnativo armonizza meglio coll'idea di sacro e di musicale, anche per il richiamo a composizioni pittoriche religiose quat-

Studi etnofonici

TESTATA PER « LA CRITICA MUSICALE ».
XILOGRAFIA DI PIETRO PARIGI.



TESTATA PER « LA CRITICA MUSICALE ».
XILOGRAFIA DI PIETRO PARIGI.

trocentesche suggerite dai due angeli musicanti laterali, a guardia dell'emblema musicale scudato.

Il *Pianoforte* adottando un motivino di gusto settecentesco — forse un po' ad imitazione dell'editoriale inglese *The Chesterian*; la *Cultura musicale* più che nella copertina, con una equilibrata impaginatura e con fregi tipografici di sapore tutto bolognese, zanichelliano; *Fiamma* infine imitando apertamente, in limiti ristretti, la rivista fiorentina ed usando di mezzi riproduttivi che conducono a deboli resultati.

***

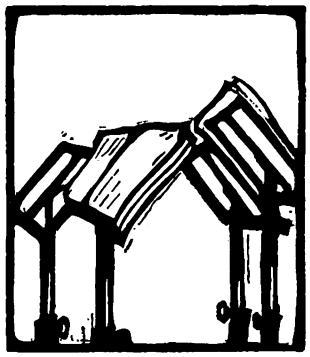
S'è detto in principio che il giornalismo, a causa dell'agevole possibilità imitativa, potrebbe bene servir da tramite per condurre il gusto della ornamentazione nel mondo della musica.

Però, c'è un ma. Non è da credere che questo effetto possa raggiungerlo proponendosi l'imitazione esteriore come un qualche cosa di soprammissibile. Decoratività, ripeto, non è solo apparenza esteriore.

La sicurezza dell'allignamento della decorazione (e quindi l'attestazione della sua vitalità) potrà aversi quando essa si dimostri quasi il riverbero del corpo che riveste.

TESTATA PER « LA CRITICA MUSICALE ».
XILOGRAFIA DI PIETRO PARIGI.

Digitized by Google



MOTIVO PER
« LA CRITICA MUSICALE ».

MOTIVINO PER
« LA CRITICA MUSICALE ».

MOTIVINO PER
« LA CRITICA MUSICALE ».

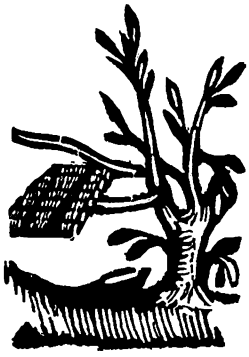
MOTIVO PER
« LA CRITICA MUSICALE ».

XILOGRAFIE DI PIETRO PARIGI.

MOTIVINO PER
« LA CRITICA MUSICALE ».

MOTIVINO PER
« LA CRITICA MUSICALE ».

MOTIVINO PER
« LA CRITICA MUSICALE ».



MOTIVINO PER
« LA CRITICA MUSICALE ».

XILOGRAFIE DI PIETRO PARIGI.

MOTIVINO PER
« LA CRITICA MUSICALE ».

MOTIVINO PER
« LA CRITICA MUSICALE ».
XILOGRAFIE DI PIETRO PARIGI.

MOTIVINO PER
« LA CRITICA MUSICALE ».

Digitized by Google

Per giungere a tanto occorre: Io convincersi della sua necessità e ragion d'essere; IIo trovarle il suo più proprio particolare *modo* o atteggiamento nell'applicazione.

Lo scrittore musicale difficilmente arriverà a convincersi della ragion d'essere della decorazione, se non sappia slargare il campo visuale suo troppo a lungo rimasto ristretto alle esigenze tecniche, alle estetiche dell'arte propria. Buona, se volete, questa costrizione per il compositore, artista della musica *attivo*, non per lo scrittore, artista *contemplativo*, nè per il pubblico appassionato spettatore. La creazione, nelle arti, è limitativa (per modo di dire) in quanto dee viver solo della potenza interiore del creatore (che necessariamente la universalità capace al suo spirito si troverà spinto a concepirla possibile solo in rapporto ai mezzi tecnici della particolare arte; agli strumenti insomma che gli dovran permettere di realizzarla, questa sua potenza di vita); la contemplazione è estensiva in quanto l'oggetto dell'ammirazione lo troverà sempre come immerso nell'universale (artistico e anche non artistico) già creato.

Oggi le nostre riviste musicali recano tuttavia e svolgono dei programmi costretti nella tecnica e nella estetica, (salvo che facciano della cronaca e della varietà, che esulano dalle nostre considerazioni) come se esse riviste dovessero servire, e servire esclusivamente ai musicisti compositori. Quella rivista che si proponga l'intento di considerar la musica, oltre che come arte dei suoni, come attività umana si troverà agevolmente sulla via della necessità decorativa, giacchè in fondo al suo ragionamento dovrà infine ritrovare questo corollario: che la determinata bellezza musicale non è se non un aspetto della « spiritualità universa » dalla quale perciò non può essere scissa; sicchè i mezzi materiali necessari all'esercizio di tale « bellezza musicale » avran da essere nobilitati (perchè possano riescirle adeguati e perchè non rompano in essa la unità germinale delle arti) nello spirito appunto delle arti alle quali la loro forma appartiene.

In parole più semplici: non è logico che se, ad esempio, ci si educa allo spirito delle arti del disegno, questa educazione debba dimenticarsi e debba potersi deporre come il soprabito in guardaroba, nel giungere alla soglia della musica.

Il mondo musicale — per la sua bellezza dei suoni — non ha diritto di essere brutto in quelle sue esteriorità che cadono sotto il dominio di altre arti.

Giunto a questo lo scrittore musicale non solo troverà per la propria Rivista il più proprio ornamento decorativo — l'ornamento che emanerà dall'interno e non l'ornamento applicabile dall'esterno —; ma l'ansietà di tale adeguatezza la darà a divedere portandola in discussione coll'accogliere, come oggi non accoglie, sulle proprie riviste i molti argomenti relativi alla ornatività del « mondo musicale ».

E qui vien fuori il più vero perchè della particolare importanza riconosciuta al giornalismo musicale in questo campo decorativo.

Per mezzo suo il musicista, anzi il mondo musicale dovrebbe finire a procurarsi da se stesso o, se non altro, con larga diretta partecipazione personale il gusto decorativo, anzichè subirlo per infiltrazione, — concorrendo così a farlo sbocciare schietto. Si vuol dire, quale occorre ai modi, al carattere della particolare vita d'arte.

E come e quanto di questa consapevole partecipazione la stessa pratica dimostri che v'è necessità, lo vedremo meglio prossimamente nel trattare del Pianoforte come mobile.

LUIGI PARIGI.

COPERTINA DI CISARI.
RIVISTA « MUSICA SACRA », MILANO).

Digitized by Google

CRONACHE

LA MOSTRA DÜRERIANA DI NORIMBERGA

Ci pare che sia naturale, e quasi s'intende da sè, che la città di Norimberga festeggi il IV centenario del suo grande Alberto Dürer con una mostra delle opere sue. Difatti l'esecuzione reale di quest'impresa portò con sè una somma quasi incredibile di difficoltà: discussioni coi direttori dei musei dell'interno e dell'estero, azioni diplomatiche per i quadri singoli, viaggi e suppliche personali, malgrado tutti gli ostacoli tecnici che apporta l'unione di tanti quadri, così sparsi e così preziosi, e che sono sottomessi per di più, nelle singole raccolte, a condizioni differentissime. Ed è tanto più notevole, che per l'aiuto pronto ed energico dell'estero, sia riuscita una mostra, la quale caratterizza in tutte le parti la persona artistica del maestro che si vuole onorare.

ALBERTO DÜRER: AUTORITRATTO (1493) — PARIGI, LOUVRE.

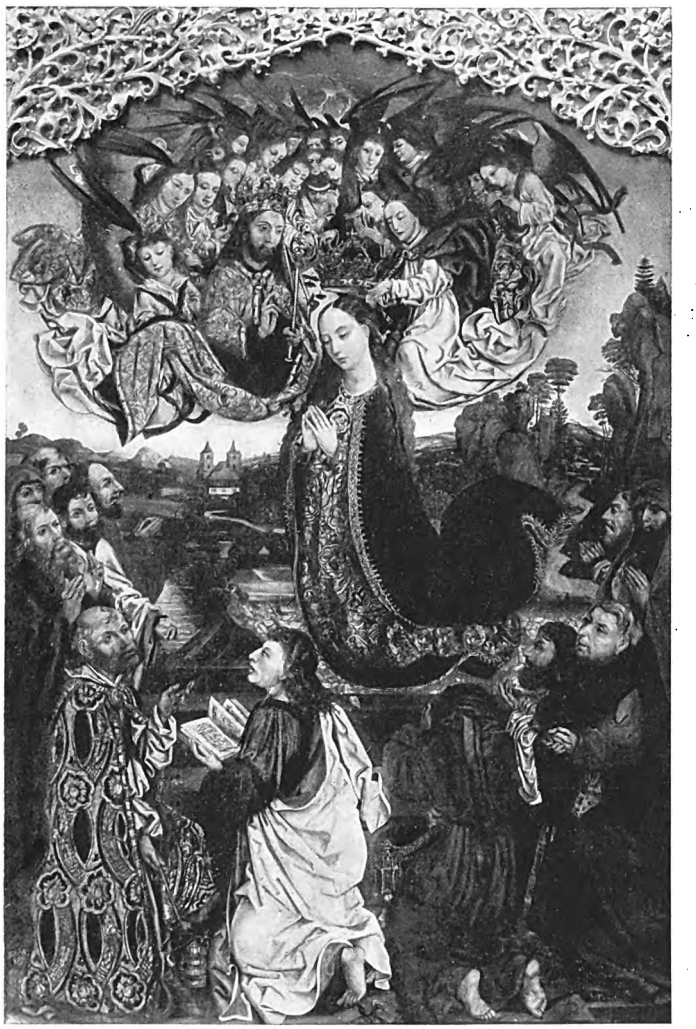
(Fot. Tamme).

Prima d'arrivare al Dürer stesso, nell'esposizione veniamo preparati a fondo dalle opere dei suoi antecedenti e maestri. Le tre prime sale nel mezzo contengono opere del Pleydenwurf, del Wolgemut, che era il maestro del Dürer, e di altri contemporanei non meno importanti.

Digitized by Google

Vediamo lo stile del Pleydenwurf in due tavole dell'altare di Breslavia, delle quali l'una è disgraziatamente un frammento, l'altra però, che rappresenta una Deposizione dalla Croce, è conservata molto bene. Il suo stile, che sta ancor molto sotto l'influenza fiamminga, è conservato anche da' suoi scolari, le cui opere riempiono la parte restante della sala. Dal Pleydenwurf stesso deriva anche il piccolo e esatto ritratto d'un canonico di Bamberga, « Il prete dai capelli bianchi », che si trova in un gabinetto meridionale e che incontriamo ancora una volta come donatore su una delle tavole nella sala del Pleydenwurf. La mostra ci dà l'occasione di seguire, partendo da questo quadro, l'evoluzione del ritratto in una successione ininterrotta, del Wolgemut, dei suoi contemporanei, del Dürer e dei suoi scolari.

La bottega del Pleydenwurf passò dopo la sua morte per sposalizio della sua vedova con Michael Wolgemut a quest'ultimo. Troviamo come sue opere l'altare di Zwickau, l'altare della chiesa di Santa Croce a Norimberga, l'altare della chiesa di San Giacomo a Straubing, le due ali laterali di un altare di San Martino, scoperto poco tempo fa in San Giacomo di Norimberga, in somma opere intorno al 1480-1490. Il suo stile è in generale più grossolano e più duro di quello del Pleydenwurf, dà la preferenza ai colori gravi



MICHAEL WOLGEMUT: L'INCORONAZIONE DELLA VERGINE (CIRCA 1475) — CHIESA DI S. GIACOMO A STRAUBING.
(Fot. Tamme).

Digitized by Google

e oscuri, fra i quali s'incontra specialmente e più spesso un accordo di rosso e giallo-oscuro; in una distribuzione arbitraria si vedono macchie di colori bianchi ombreggiati di grigio e di bruno. Le sue faccie prendono facilmente qualche cosa di schematico, così che sembrerebbe che i suoi aiutanti d'officina, ai quali si deve, per esempio, ascrivere qualche tavola dell'altare di Zwickau, abbiano fatto delle faccie propriamente mascherate. Due opere più tardive del Wolgemut mostrano il suo stile maturo della vecchiaia. L'una, il ritratto del « Perckmeister » (1497), un esempio classico dello stile lineale prima del Dürer, pare, nella sua acutezza, quasi più vecchio che il ritratto eseguito avanti, menzionato di sopra, rappresentante il Canonico del Duomo. L'altra opera, di dieci anni dopo, si vede nelle ali della predella dell'altare della Chiesa cittadina di Schwabach. Questi sono gli ultimi lavori del Wolgemut, attestati autenticamente ; sono molto più dolci e più spaziosi nella loro maniera di pittura in comparazione alle prime opere e, in qualche punto, nella plastica e nella luce, s'avvicinano già molto al Dürer, per esempio nella testina di Gesù Bambino fra le braccia di S. Anna. Troviamo un contemporaneo del Wolgemut, che può ben misurarsi con lui e che per di più qualche volta lo sorpassa, nel maestro dell'altare di Hersbruck. La parte media, trovandosi già dal 1866 nel museo Germanico, è riunita pel momento colle sue ali, e subito all'entrata, nella sua totalità, rapisce il visitatore col suo « andante maestoso ». Riguardo alla sua maniera di modellare il maestro sembra venire piuttosto dalla scuola del Pleydenwurf che da quella del Wolgemut. Lo stesso si può dire del maestro pure ignoto delle sette ali di un'opera d'altare di Monaco. Nell'altare, che fu prima nella chiesa di Santa Caterina di Norimberga, riconosciamo al contrario degli elementi di stile così del Pleydenwurf come pure della scuola del Wolgemut : accanto a figure veramente fiamminghe e accanto a faccie trattate con un fine sentimento plastico, notiamo persone d'un'espressione grottesca, rilevata energicamente. Per contro il Wölfflin può dire del maestro dell'altare di Sant'Agostino che in questo tempo « nessun'opera d'arte più pura sia stata prodotta ». Il tenero ragazzino di San Sebastiano è un fratello di quello del Schongauer; l'affinità è visibile, ma qui non ha lavorato solamente un copista, bensì un artista, che seppe riempire la forma delicata di una vita sua propria».

Da questo maestro passiamo ora al « Sanctus Sanctorum », al Dürer stesso. Coll'aiuto delle opere esistenti possiamo farci un'imagine perfetta dello sviluppo del ritratto Düreriano, malgrado i rimproveri fatti alla mostra, che molte opere capitali del Dürer manchino. Scorgiamo che si tratta di due serie di ritratti, l'una circa il 1495, l'altra circa il 1520, di cui ciascuna abbraccia circa dieci anni. Già il primo ritratto, quello del padre di Alberto Dürer, venuto dagli Uffizi di Firenze ci fa presentire grandi sviluppi ; da qui va poi salendo in linea ripidissima al suo proprio ritratto del 1493 (di Parigi), a quello del 1498 (di Madrid), ch'è da vedere, pur troppo, in una vecchia copia, ai ritratti dei Tucher, al principe elettore Federico il Sapiente, alla « Fürlegerin » che qualche volta è stata chiamata un « pendant » del proprio ritratto del 1498, al « ritratto ideale » del 1500. I ritratti rappresentanti Oswald Krell (1499, Monaco), Hans Dürer, il « San Sebastiano » (Bergamo), che si deve guardare anche come ritratto, e altri perfezionano la serie di questo periodo. L'altra serie comincia col ritratto del Wolgemut (Norimberga), una testa di vecchio energica e fine, che il Dürer pinse poco prima della morte del Wolgemut. Seguono i due ritratti di vecchi, l'uno di Parigi, l'altro della collezione Nemes a Monaco, e il ritratto più ben conservato del Orley (Dresda), che deriva dal viaggio fiammingo. Il ritratto del Muffel rappresenta lo stile più tardivo del 1526. Per compimento siano menzionati già qui due ritratti di contemporanei celebri del Dürer, appesi nelle sale seguenti: quello che rappresenta il Sixtus Ölhafen (1503) e il ritratto di Hans von Kulmbach tra il 1520-1530, che sono, ciascuno per sè, un argomento parlante del come i contemporanei del Dürer stiano da una parte sotto l'influenza sua, e dall'altra invece nella sua ombra.

Non è tanto facile di seguire nella mostra le altre grandi opere del Dürer, i suoi altari e santi. Il primo altare, il « Dresdner Altar », un quadro dipinto su tela in colori rotti con tempera, è, ad eccezione delle sue ali, molto deformato per restaurazioni. Un'impressione ben più profonda riportiamo dall'altare di Paumgärtner, pendente di fronte al medesimo, ch'è bene conservato e nel quale riconosciamo così chiaramente la nuova disposizione dello spazio, il nuovo ordine delle figure nello spazio e specialmente lo schiarire e l'ammorbidire dei colori ancora tanto compatti e gravi del Wolgemut. Sulle sue ali sono dipinti i donatori dell'altare ; e quest'è uno dei primi esempi dell'uso di teste di ritratto per figurare santi (San Giorgio e Sant'Eustachio), sorprendenti oltre a ciò pel loro modo di stare e d'empire lo spazio e il piano. Lì accanto si trova una Madonna (1518, Berlino), raggiante di colori vivaci, nelle sue particolarità, specialmente nei volantini alle maniche, dipinta così artisticamente e con tanta voluttà di stoffa, da farci ripetere volentieri ciò che un conoscente dell'arte esclamò, vedendo questo quadro : « C'est plus que la nature ». E poi, un passo più avanti, un quadro, che fino ad oggi pochi hanno veduto nell'originale, il « Santo Geronimo » di Lissabon. Soltanto qualche tempo dopo l'inaugurazione della mostra venne la « Fe-

Digitized by Google

sta del Rosario » dal chiostro di Strahov presso Praga. Sebbene criticata tanto per la sua cattiva conservazione fa ancor oggi un'enorme impressione ; specialmente pei suoi colori s'inalza sopra tutte le altre opere. Come la « Festa del Rosario », un altro quadro in relazione col soggiorno del mero di disegni, fra i quali, ciò ch'è specialmente attraente, molti abbozzi per i quadri menzionati sopra, per la « Festa del Rosario », per l'altare Helleriano, di cui l'originale venne purtroppo bruciato, per il « Cristo fra i sapienti della sacra scrittura » e molti altri. Guardando questi di-

ALBERTO DÜRER: MADONNA IN PREGHIERA (1518).
BERLINO, MUSEO DELL'IMPERATORE FEDERICO. (Fot. P. W. Nickel).

Dürer a Venezia è l'interessante « opus quinque dierum » : « Cristo fra i sapienti della sacra scrittura », del Palazzo Barberini a Roma. Essendo troppo rischiosa la spedizione dell'« Adamo ed Eva » (Madrid), e ancora degli Apostoli di Monaco, questi quadri sono stati sostituiti da vecchie copie. È da rallegrarsi tanto più di avere qui nell'originale le belle teste degli apostoli Filippo e Giacomo di Firenze.

Nei gabinetti laterali verso nord troviamo, generalmente in ordine cronologico, un buon numero di disegni si ha il sentimento di esser vicini all'artista e di vederlo lavorare. Fra i disegni si trova una serie magnifica di ritratti, come il disegno a carboncino della madre del Dürer, e il ritratto del Willibald Pirkheimer, l'amico del Dürer. Finalmente è importante di vedere parecchie composizioni, in parte per ritratti, in parte schizzi per una nuova serie d'incisioni in legno degli ultimi anni del Durer ; a questi appartengono : l'abbozzo per una « Madonna coi Santi » di Parigi, lo schizzo di una « Deposizione » di Brema e i due

Digitized by Google

disegni mostranti l' « Andata al Calvario » di Firenze. A questi gabinetti laterali s'aggiunge un'esposizione di tutte le incisioni in legno e in rame del Dürer nei migliori esemplari, e questi formano una mostra per sè.

Fra i contemporanei, scolari e successori del Dürer, ben pochi si mostrano come personaggi autonomi e importanti. Anche i maggiori, come il Schäufclein, il Kulmbach e il maestro H. D., dalla cui mano vengono le ali dell'altare di Heller e un altare segnalato della « Sacra Stirpe », s'accostano molto a lui, ma non lo raggiungono mai. È da notare come artista indipendente il Mathias Grünewald, che è purtroppo rappresentato soltanto nelle ali dell'altare di Lindenhardt, colla sua scuola che può essere studiata nelle ali della predella dell'altare di Schalkhausen. Oltre a questo gruppo s'eleva sopra gli altri ancora il Veis Stoss, col dipinto delle ali dell'altare di Münnerstadt, dalle cui pieghe ondeggianti e crespe si riconosce ottimamente lo scultore del barocco gotico. Finalmente il maestro dell'Altare di Crispino di Schwabach mostra qualche cosa di autonomo e di proprio, che ci ricorda pure il barocco.

Dal giorno della sua apertura, l'esposizione Düreriana, nella sua totalità, ha sciolto una quantità di problemi per l'istorico dell'arte, ma molti più ne ha posti. Ci si può chiedere se sia più utile o apprezzabile l'averli sciolti o l'averli posti. Il profano, che rappresenta la maggioranza dei visitatori, sta al di là di queste tesi e gode del diritto d'immergersi senza pregiudizio e senza dubbi in tutta l'adunata ricchezza delle opere grandi dell'arte e di veder spiccare in mezzo a' suoi antecessori, contemporanei e successori la persona del Dürer e crescere così altamente sopra di essi.

P. FRIES.

ALBERTO DÜRER: L'ANDATA AL CALVARIO (1520).
(FIRENZE, UFFIZI).

Fot. Braun et C.).

TUTTI I DIRITTI RISERVATI - EZIO SANGIOVANNI DIRETTORE RESPONSABILE - OFF. DELL'ISTIT. IT. D'ARTI GRAFICHE, BERGAMO.

Digitized by Google

VOL. LXVIII N. 406

INDEXED

EMPORIUM

MAA

OTTOBRE

1928 - ANNO VI°
RIVISTA MENSILE ILLUSTRATA
D'ARTE E DI CULTURA
DIR. E. AMM. BERGAMO. ISTITUTO IT. DI ARTI GRAFICHE
ITALIA L. 5 ESTERO L. 7

Digitized by Google

Vol. LXVIII.
N. 406.

EMPORIUM

BERGAMO
Ottobre 1928

CONTIENE:

ARTISTI CONTEMPORANEI: ALFREDO PINA, SCULTORE, Elpidio Piccoli (con 15 ill.) 199

RAGIONAMENTO SOPRA LE STAMPE DEL RE DI SASSONIA, Benvenuto Disertori (con 14 ill.). 211

POETI E MUSICISTI DELLE CANZONI DI NAPOLI, Giovanni Artieri (con 18 ill.). . 221

LA MINIATURA ORIENTALE MUSULMANA, Francesco Gabrieli (con 11 ill.) . . . 231

CRONACHE: *Cronache Estere*, G. Delogu (con 10 ill.). — *Cronache Veneziane*, U. N. (con 9 ill.). — *Cronache Bergamasche*, Raffaello Giolli (con 14 ill.) 242

COPERTINA: *Silografia originale di* Servolini.

Underwood

La macchina da scrivere perfetta

Campione mondiale di Velocità

SEDE CENTRALE

GENOVA
Via Roma, 10
Telef. 51-671

FILIALI in

MILANO - TORINO
- - VENEZIA - -
BOLOGNA - ROMA
NAPOLI - FIRENZE
e principali Città

Rebora & Beuf

CASA ITALIANA FONDATA NEL 1900

UNICA FILIALE IN BERGAMO
Via Adamello (Palazzo Credito Italiano)
Telef. 17-72

PROSSIMA APERTURA NUOVA SEDE
— VIALE VITTORIO EMANUELE, 2 —
(Palazzo Banca Mutua Popolare)

Digitized by Google

EMPORIUM

RIVISTA MENSILE ILLUSTRATA D'ARTE E DI COLTURA

Si pubblica in fascicoli in 4° illustrati da circa 100 finissime incisioni e tavole separate.

DIREZIONE E AMMINISTRAZIONE

presso l'ISTIT. ITALIANO D'ARTI GRAFICHE — BERGAMO

PREZZI DI ABBONAMENTO:

		ITALIA	ESTERO
Spedizione in sottofascia semplice	Anno	L. 50,—	L. 70,—
	Semestre	„ 30,—	„ 40,—

Fascicoli separati L. 5,— Estero L. 7,—

Con l'" INDICE VENTICINQUENNALE DELL'EMPORIUM „ - **L. 80,—**

Grosso fascicolo in 4° (formato EMPORIUM) di circa 120 pagine.
Contiene i richiami al testo, autori ed illustr. dall'annata 1895 all'annata 1919 compresa.

(Il solo Indice costa L. 40,—).

I reclami per smarrimento devono essere diretti alla Casa entro un mese dalla data di ricevuta del numero successivo.

Ad ogni cambiamento d'indirizzo durante l'abbonamento in corso aggiungere lire UNA per la spesa relativa. Non si eseguiranno cambiamenti d'invio se non dietro rimessa anticipata di detta somma.

Per la rilegatura semestrale dell'EMPORIUM:

Sono ora disponibili le apposite copertine in tela e oro ciascuna **L. 10,—** Estero **L. 12,—**.

Inviare cartolina-vaglia all'**ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE, Editore - Bergamo** o rivolgersi ai principali Librai del Regno o presso i seguenti nostri Uffici:

TORINO, Via Pietro Micca, 12. Telefono 47-888.
MILANO, Corso Roma, 42. Telefono 80-433.
BOLOGNA, Via Gombruti, 21. Telefono 11-96.
FIRENZE, Via dell'Oriuolo, 37. Telefono 22-329.
ROMA, Corso d'Italia, 97. Telefono 32-882.
GENOVA, Via S. Donato 4-2. Telefono 13-55.
BARI, Via Calefati, 40. Telefono 1-77.
PALERMO, Via Gagini, 19. Telefono 8-92.
NAPOLI, Via Tommaso Caravita già Nuova Monteoliveto, 10.

Digitized by Google

Digitized by Google

EMPORIUM

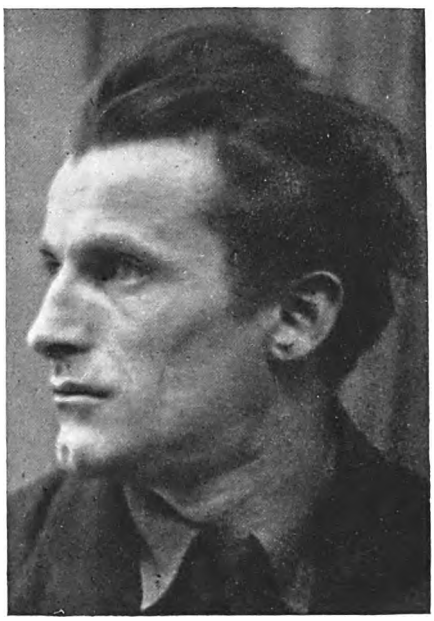
VOL. LXVIII. OTTOBRE 1928 N. 406.

ARTISTI CONTEMPORANEI: ALFREDO PINA, SCULTORE

TROPPI aggettivi sono nel vocabolario dei critici d'arte d'oggigiorno per esaltare chi si dedica alle arti belle. Troppe lodi sciupate, troppi elogi dispensati con una generosità dannosa. E, per tanta generosità, molti lettori delle riviste d'arte sono disorientati. Basterebbe una sola definizione per fare il più ambito elogio a chi nelle arti dimostra eccezionale talento, una sola parola alla quale bisognerebbe ridare il suo vero significato e di cui bisognerebbe essere avari: artista.

Lo scultore Alfredo Pina è artista.

E' doveroso per noi unirci a chi finalmente si è deciso a far conoscere agli italiani questa forte tempra di artista che fa tanto onore all'Italia in quella babelica Parigi in cui è così difficile affermarsi. Ed è anche con un po' d'orgoglio che presentiamo qualcuna delle opere di questo fecondissimo artista, ancor oggi nel fervore più vivo e più promettente della sua attività, perchè attraverso ad esse sia più facile apprezzare la versatilità di questo italiano che da solo e per il solo valore del suo ingegno è riuscito ad imporsi e ad innalzarsi al disopra della folla di artisti che vivono, lavorano e lottano a Parigi, per affermarsi in qualunque modo, fra l'incessante e rumoroso esibizionismo di chi vuole fare dell'arte una moda.



ALFREDO PINA.
(Fot. Bernès, Marouteau et C.).

Chi ha vissuto nell'ambiente artistico parigino non può che approvare le aspre parole di uno dei più autorevoli critici che ben conosce i metodi di « lancio » seguiti nella metropoli: « — Disgraziatamente, se gli scultori sono numerosi, vi sono purtroppo pochi artisti fra loro che meritano questo nome. È una folla incapace di comprendere, di afferrare e di trascrivere, nella massa, un'impressione. Con il pretesto di rinnovare l'arte essi deformano le membra, falsano le espressioni e torturano l'armonia. Sono degli « snobs », dei « roublards ». Il pubblico si ferma, stupìto, dinnanzi a queste esibizioni contorsioniste; si meraviglia, cerca di comprendere: e l'effetto desiderato è ottenuto; l'autore di questa insanità artistica benefica di una pubblicità rumorosa, conservata poi con cura per mezzo di dichiarazioni tendenziose, di interviste sensazionali, di enunciazioni di teorie instabili e di definizìoni nuove. Lo snobismo fa scuola: e, nella sua saggezza profonda, la folla riconosce il suo errore e si disinteressa dell'oggetto che ha motivato, momentaneamente, la sua curiosità ».

Vecchio gioco che ben è conosciuto e che purtroppo ancora riesce dove si è saputo imporre al mondo la moda dell'« orrendo in arte » ed espor-

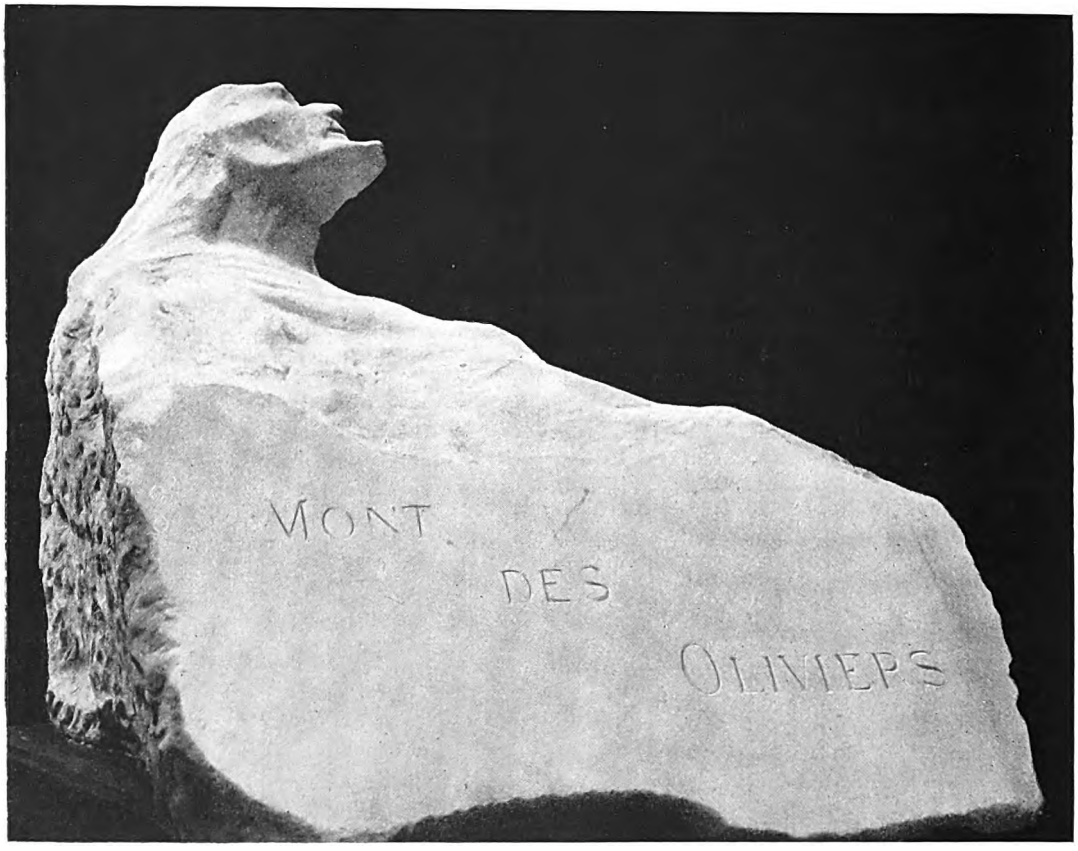
Digitized by Google

tare artisti e lavori di quella « scuola di Parigi » che riassume in sè tutti gli snobismi, le eccentricità e i cerebralismi di una folla di pittori e scultori di ogni paese che nella Ville Lumière hanno trovato l'ambiente più adatto per la esibizione della loro voluta stranezza.

Si pensi, quindi, quanto sia stato difficile in un ambiente simile, ad un artista come il Pina, alieno dal seguire tali sistemi di « lancio », affermarsi, imporsi all'attenzione della stampa e del pubblico, con una solida scultura d'effetto, lontana da ogni smaniosa ricerca del nuovo come fine a se stesso, ma che vuol essere personale, vigorosa, sentita.

Questo giovine artista, autentica gloria nostra all'estero, tempra fortemente italiana entusiasta e irrequieta, giovane metodico, riflessivo e intelligente nello stesso tempo, non si è lasciato invadere dai nuovi pregiudizi che pretendono di cancellare, distruggere le severe idealità del passato senza saper creare una nuova vita, un rinnovamento artistico, che fanno degenerare miseramente in manifestazioni volutamente strane, insincere.

La lotta fu aspra: fra le miserie di una vita di stenti, nel povero studio di rue Lagrange, or sono quindici anni il giovine italiano, ancora ignoto nel mondo parigino, anzichè sentirsi depresso e scoraggiato, trasse dalle sue angustie una nuova forza quasi per ribellarsi a un'ingiustizia del suo destino e per mutarne il corso con la sua volontà d'acciaio. Già aveva percorsa molta strada, ma sapeva di essere ancora all'inizio del suo cammino.



ALFREDO PINA: « MONTE OLIVETO ». (Fot. Bernès et Marouteau).

Milanese, nato nel 1883, aveva seguito giovanetto gli studi all'Accademia di Brera e aveva vinto un premio nazionale di scultura quando ancora era a scuola. Poi, sentitosi attratto dal fascino della Città eterna, visse tre anni a Roma per continuare i suoi studi, per migliorarsi. E a Roma gli spuntarono le ali. Si sentì capace di volare: e si stabilì a Parigi. Qui comincia la sua

Digitized by Google

vera vita: la metropoli lo entusiasma ed accresce la sua volontà di lavorare. Fra le strettoie della più esasperante miseria comincia ad aprirsi la sua strada, tenace, perseverante, ostinato. Rodin lo accoglie benevolmente e con sè lo tiene sino alla morte, allievo prediletto destinato a continuare la sua opera Poi cominciano i successi: a Montpellier Alfredo Pina allestisce una sua mostra personale che lo rivela al pubblico degli amatori d'arte; il Museo della città, uno dei più importanti di Francia, acquista il busto di Beethoven. E continuano i successi: il Museo di Nuova York acquista nel 1911 il busto di Victor Hugo; a Venezia lo Stato acquista un ritratto per collocarlo alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma. Ormai la notorietà è già assicurata e molti guardano con fiducia all'avvenire di questo giovane scultore. Finita la guerra il Pina prepara un'esposizione personale in Parigi e la sua geniale operosità è riconosciuta, apprezzata, elogiata: l'esposizione del coraggioso artista italiano è visitata dai più apprezzati critici d'arte dei grandi quotidiani: Thiébaut, Sisson, G. de Pawlowski, René-Jean. E comincia una lunga serie di interviste che lanciano lo scultore, che creano una fama solida attorno al suo nome. Per

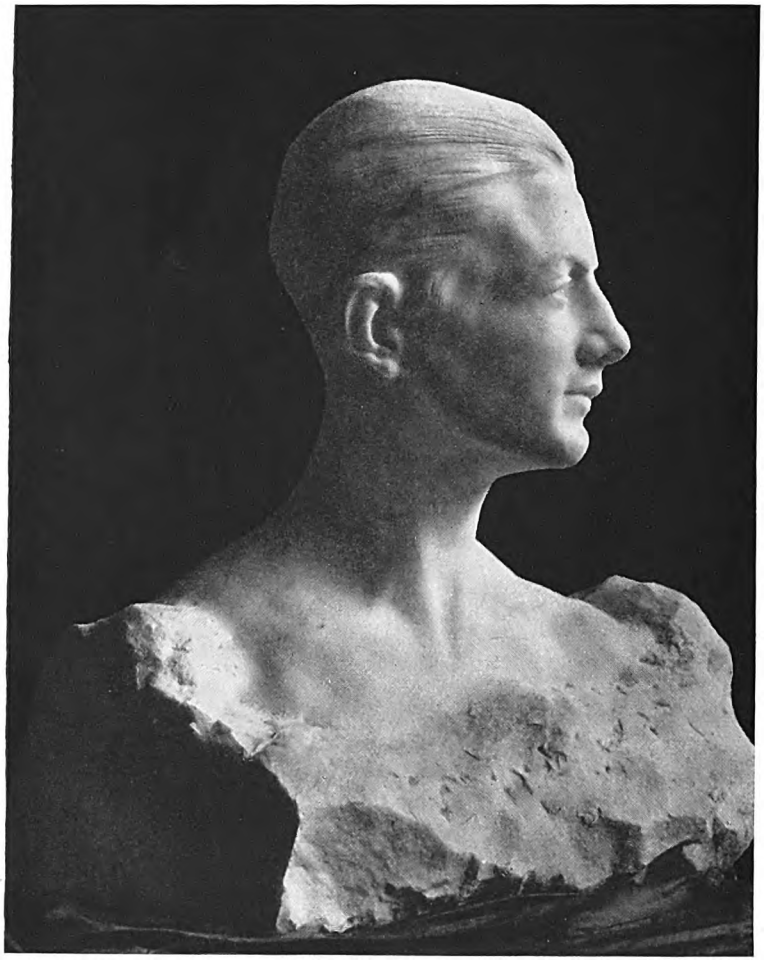
ALFREDO PINA: L'ETÀ FELICE. [(Fot. Bernès, Marouteau et C.).

Digitized by Google

coronare il successo le porte del Lussemburgo si aprono per lasciar passare due opere del Pina che vengono collocate fra i capolavori contemporanei, vicine a quelli del Maestro Rodin.

Ogni anno, al Salon des Artistes Français, nuove opere del Pina sono esposte ed apprezzate. La grande scultura « Paolo e Francesca » provoca anche nei critici un vero entusiasmo. E allora si applaude, senza riserve.

— « Io sono molto meno addolorato per la morte di Rodin da quando conosco Pina, — scrive un noto critico. E il Pawlowski, nel *Journal* tratta a lungo di quest'opera e conclude con un'esortazione: — « Cessiamo di piangere inutilmente i nostri scultori scomparsi e facciamo piuttosto festa a coloro che saranno la gloria di domani! » — È l'elogio migliore, il più meritato per questo artista di una sincerità e di un ardire a tutta prova che ha saputo forgiare la sua vita con tanta vigoria quasi come se la sua vita dovesse essere la sua migliore opera.

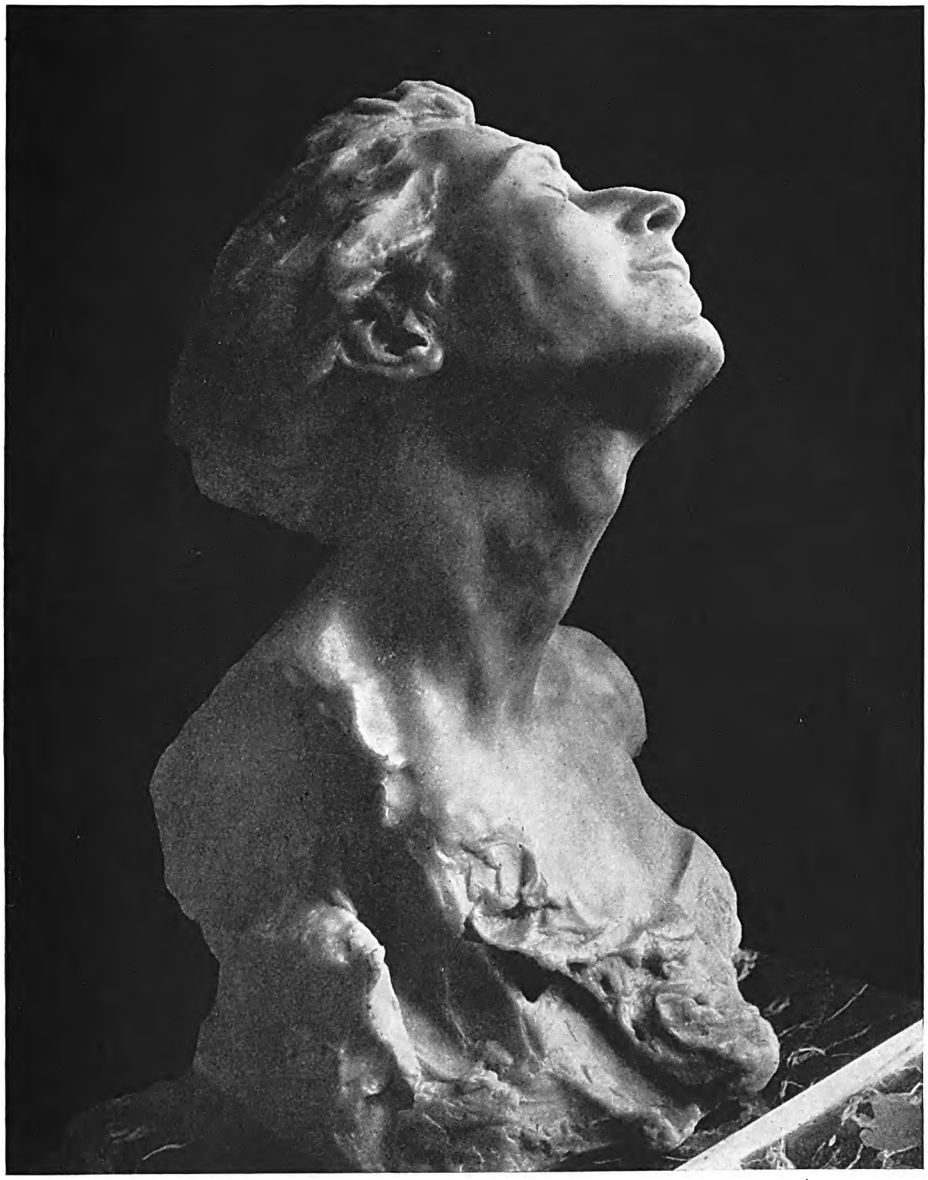


ALFREDO PINA: RITRATTO DI PRUNIER FIGLIO. (Fot. Bernès, Marouteau et C.).

***

È diffusa la convinzione che occorra una maniera per distinguere il vero artista; si pretende, cioè, che ogni scultore o pittore debba trattare i suoi soggetti in un modo differente da quello usato dagli altri e che questa personalità in arte debba riconoscersi a prima vista. Si vuole, in altri termini, che ogni artista abbia la sua « marca di fabbrica » e che le sue opere siano trattate tutte

Digitized by Google

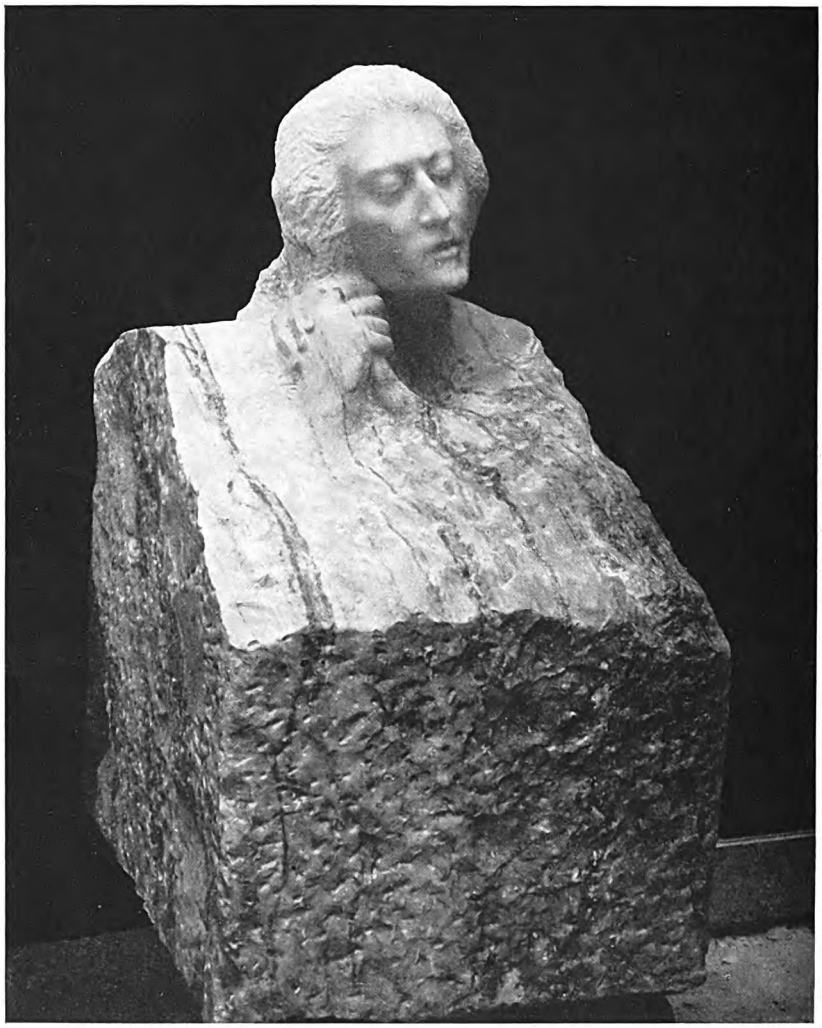


ALFREDO PINA: ESTASI.
(Fot. Bernès, Marouteau et C.).

Digitized by Google

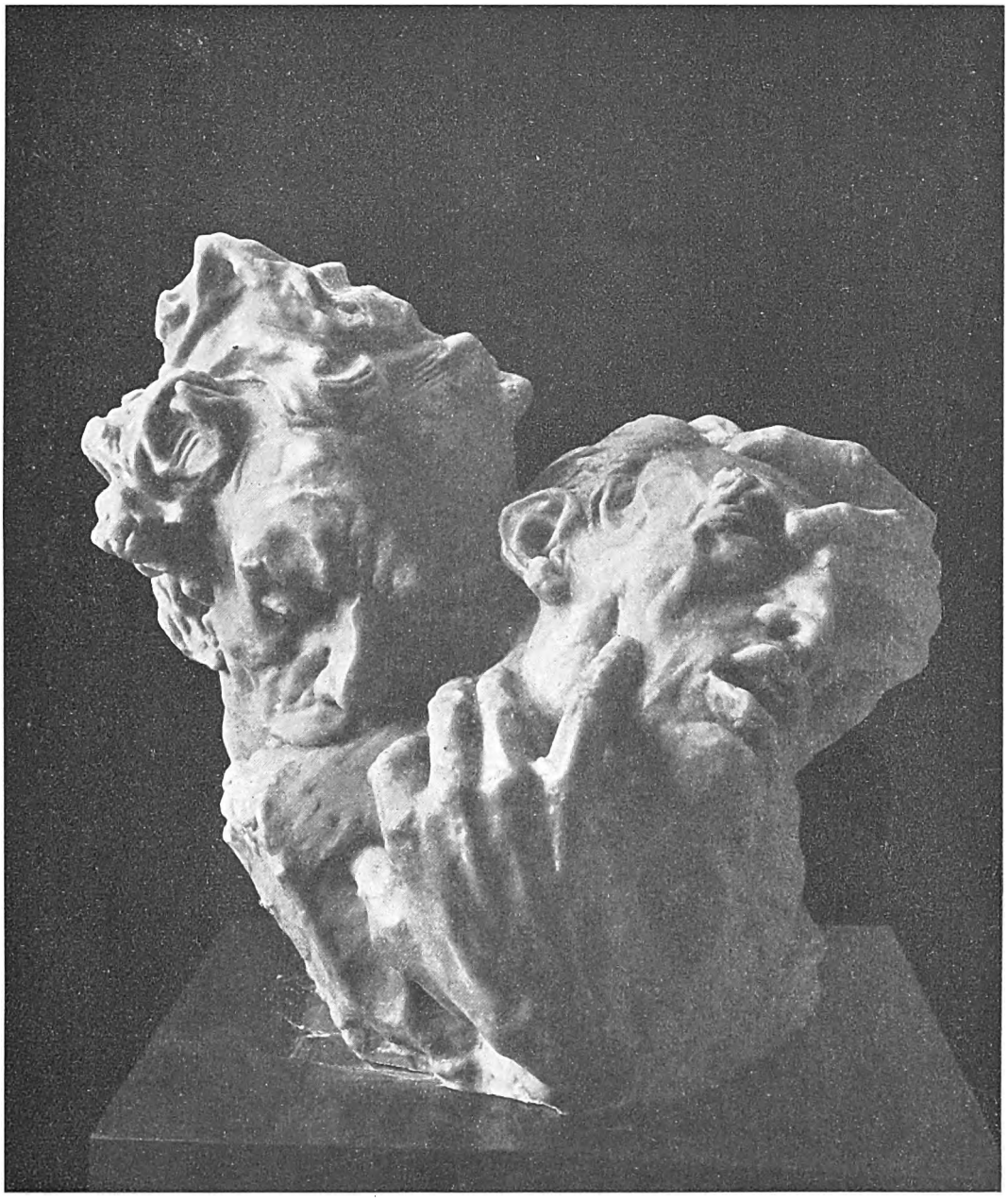
e sempre con un cliché personale. Perchè ? Perchè questa affannosa ricerca, da parte degli artisti, di apparente personalità ? Probabilmente per differenziarsi dagli altri, forse unicamente per questo. Ma quella che erroneamente si definisce ricerca di personalità è sovente un artificio per nascondere manchevolezze di tecnica, oppure è snobismo. È assurdo che un artista si proponga di cercare la propria personalità, chè essa si deve formare senza quasi che l'artefice se ne accorga, frutto spontaneo di continui studi, di influenze, di ricerche, di lavoro, di lente trasformazioni. È deplorevole la manìa di molti giovani che si dedicano alle arti belle di voler essere personali quando ancora non sono artisti.

Alfredo Pina ha, forse senza saperlo, una grande qualità : quella di non preoccuparsi della « maniera ». E per questo è un artista serio. Quando egli deve fare una scultura studia bene il suo soggetto, diviene uno psicologo e si impone di esprimere le sue impressioni fuori da ogni convenzione. Scolpisce con la maniera che più si adatta al carattere del soggetto che tratta. Così nell'opera « Il conte Ugolino » la modellazione deve essere nervosa, sintetica, suggestiva : occorre di evitare che lo sguardo sia distratto da



ALFREDO PINA: ENIGMA. (Fot. Bernès, Marouteau et C.).

Digitized by Google



ALFREDO PINA: IL CONTE UGOLINO E L'ARCIVESCOVO RUGGIERI.
(Fot. Bernès, Marouteau et C.).

Digitized by Google

THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY

ASTOR, LENOX, AND
TILDEN FOUNDATIONS

Digitized by Google

particolari inutili onde afferrare di colpo la tragica impressione della terribile scena poichè anche il Poeta descrive in modo conciso lo spettacolo solenne dei due ghiacciati nella buca:

ALFREDO PINA: RITRATTO DEL MAESTRO ENRICO ROBERT.
(Fot. Bernès, Marouteau et C.).

La bocca sollevò dal fiero pasto
Quel peccator, forbendola a' capelli
Del capo, ch'egli aveva diretro guasto.

Ecco allora che al Pina riesce di rappresentare con efficacia lo spasimante arcivescovo Ruggieri che è punito per la sua colpa dalla sua stessa vittima i cui lineamenti sono alterati dalla volontà di vendetta. E qui, nella figura del conte Ugolino che affonda i suoi denti nelle spalle del dannato e che continua il suo pasto del quale non sarà mai sazio, è evidente la vigoria della modellazione.

In altre opere, invece, essendo differenti le sensazioni che l'artista deve provocare, diverse sono le tecniche che egli usa. Ecco, quindi, in « L'età felice » che i lineamenti del giovinetto sono ritratti con una maniera fine che permette di rendere l'impressione di delicatezza che emana dal soggetto; in quest'opera vi è un'attenta ricerca del bello, del grazioso. Pure nel « Nudo » lo scultore diviene persino accademico e si compiace di modellare il bel corpo di donna in un modo che sà di lezioso. E ciò è bene. La tecnica

Digitized by Google

che servì al Pina per il suo « Vecchio cavallo » non deve e non può essere la stessa che usa per riprodurre un corpo di giovine donna dal quale deve sprigionare un senso di grazia. Ancora nello « Studio di adolescente » il Pina è accademico ma riprende la tecnica vigorosa e nervosa che ha appreso dal maestro suo Rodin, quando deve accingersi a scolpire le meravigliose figure del « Vinto » e del « Falciatore ». Questo adattamento della maniera e della tecnica al soggetto è la vera caratteristica ricchezza dell'arte di Alfredo Pina. Si osservi l'opera « Estasi » e quell'altra « Enigma »: in entrambe vi è una forza di espressione che stupisce. Lontano dai chiusi ambienti dell'Accademia, con animo libero e tenace l'artista nostro sa sempre interpretare e rendere il vero con mezzi tutti suoi, senza mai lasciarsi attrarre da una scultura teatrale, volgare di forma, convenzionale, monotona. La sua efficacia di rappresentazione scaturisce, oltre che dalla forza del sentimento, dalla mancanza di preoccupazione di dare alle sculture quella « impronta personale » che ossessiona molti artisti. Eppure queste opere hanno tutte l'« impronta dell'artista », ciò che è il fine di chi si dedica alle arti belle.

ALFREDO PINA: WAGNER. (Fot. Bernès et Marouteau).

Fra coloro che vanno per la maggiore e che fanno sfoggio di una tecnica personale si potrebbero facilmente ricordare degli scultori capaci di modellare una madonna alla stessa maniera con

Digitized by Google

la quale modellerebbero una portinaia. Alfredo Pina non potrebbe far questo. Egli « sente » i suoi soggetti in modo personale e fa della scultura che si potrebbe definire psicologica. Egli ha lo stile di non aver stile, e non è monotono, sempre uguale a se stesso come lo sono molti artisti dei quali, dopo aver viste cinque o sei opere, si possono immaginare anche quelle che faranno. Lavoratore instancabile, ha già prodotto più di un centinaio di opere. Ma ci serba ancora delle sorprese: quando si è convinti di conoscere bene la sua arte, con una nuova opera ci dimostra che sà fare ancora meglio, che le sue ispirazioni sono sempre più elevate, che le sue concezioni sono sempre nuove, sgorganti da una innata facilità inventiva. Solo nel suo « Beethoven » si può notare qualcosa di già noto e un po' convenzionale. E si comprende il perchè: ormai il grande musicista è così conosciuto anche attraverso le infinite « maschere » da tanti scultori modellate che la sua figura è diventata convenzionale quasi come quella del Nazareno. Ma quando il Pina fa il « Ritratto del Deputato J. L. » (che si trova alla Galleria Nazionale di Roma) o il « Ritratto del maestro Henri Robert » oppure il « Busto di Wagner », egli riesce, acuto indagatore di carattere, a manifestare la sua personalità con una scultura vivace che rende un'idea pure della sua abilità. Nel « Ritratto di Prunier figlio » ritorna ad una visione ampia e delicata, senza traccia

ALFREDO PINA: BEETHOVEN. (Fot. Bernès et Marouteau).

Digitized by Google

di quell'asprezza che si riscontra nelle precedenti opere. E ancora ne « Le mont des Oliviers », nel blocco di marmo che alla spigliata fantasia del Pina ha ispirato un'opera che sà di leggendario, l'artista riesce a mettere maggiormente lo spirito nostro in armonia con il soggetto.

zione di Paolo e Francesca. Mentre noi ci immaginiamo i due amanti abbracciati vaganti per l'Inferno, leggère e vaporose figure

Quali colombe dal disio chiamate,
Con l'ali aperte e ferme, al dolce nido
Volan per l'aer dal voler portate,

ALFREDO PINA: RITRATTO DEL DEPUTATO J. L.
(GALLERIA NAZIONALE DI ROMA). (Fot. Bernès et Marouteau).

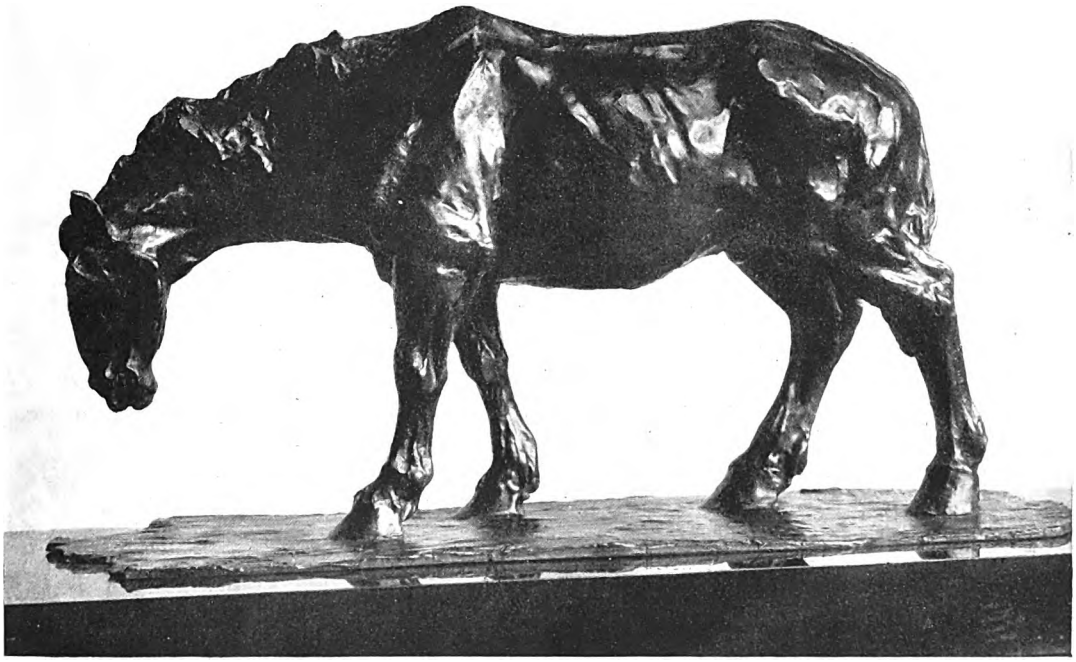
Giunto al punto in cui avrebbe potuto ripetersi fino alla fine della sua vita perchè aveva raccolto onori quanti potevano bastare a rendere soddisfatto un artista che non fosse della sua tempra, ecco che il nostro Pina si sente attratto verso nuovi cimenti, si sente entusiasmare per la grande composizione e dal Divino Poema trae le sue ispirazioni. Eccolo nella sua interpretaecco la sorpresa, ecco che il Pina ci rappresenta i due colpevoli allacciati da un abbraccio che è persin troppo sensuale, ecco che l'artista ci stupisce con la sua interpretazione. Egli dei due amanti esalta la passione che li fece peccare, esalta il peccato.

La bocca mi baciò tutto tremante,

racconta Francesca da Rimini: e lo scultore è

Digitized by Google

ALFREDO PINA: FALCIATORE. (Fot. Bernès et Marouteau).



ALFREDO PINA: VECCHIO CAVALLO. (Fot. Bernès et Marouteau).

Digitized by Google

colpito da questo racconto e toglie al peccato i veli che il Poeta aveva messo, denuda l'amore passionale dei due peccatori.

Il pubblico che vide esposta l'opera al Salon des Artistes Français fu vivamente colpito dalla audacia della concezione oltre che dai molti meriti della scultura: le critiche furono molto buone e concordi. Il riconoscimento dell'innegabile valore artistico dell'opera da parte dei critici dei grandi quotidiani giunse persino all'esagerazione nelle lodi con ciò urtando contro la modestia del Pina che sà di poter e di voler fare ancora meglio in quelle vaste composizioni alle quali da tempo lavora con entusiasmo e tenacia: « La tomba di Dante » e la « Porta del Paradiso », opera questa che deve servire di « pendant » alla « Porta dell'Inferno » di Rodin, del suo Maestro.

Noi aspettiamo ancora prima di dire la nostra migliore lode: attendiamo le opere del nostro scultore che daranno al mondo degli artisti un'esatta misura della genialità dell'artista italiano.

Ma non attenderemo molto: perchè Alfredo Pina ha spiccato il suo volo da Roma Eterna, giovane aquila della nostra generazione.

ELPIDIO PICCOLI.

ALFREDO PINA: IL VINTO. (Fot. Bernès, Marouteau et C.).

Digitized by Google

RAGIONAMENTO SOPRA LE STAMPE DEL RE DI SASSONIA

ALÒ, Bernardo interlocutori.

A. Beato te Berna che facendo tua casa d'una serra riattata vivi a porte aperte; e quando il tempo, come oggi, è bello, ti godi questa fiorita ortaglia fiorentina, pienamente come un calabrone.

B. Meglio diresti, Alò mio ben tornato, s'io fossi di pelo più fosco.

A. Ma non ti distraggo io? Chè giungendo difilato non m'imbattei nè in portieri nè in lacchè per farmiti annunziare, ma solo nella gatta dell'ortolano che lasciò la posta alle lucertole per venirmi incontro di tra le lattughe fiammeggianti, aggrottando i baffi.

B. Leggevo come lo re Botozo per guerreggiare lo suo nimico re Garabo, deliberasse di fondare una gran torre e città sull'entrata della costui terra, ma distruggendo ogni notte i dimonî ciò che gli uomini avevano edificato di giorno, pensò egli vincere il maleficio per forza di storlomia, e fece chiamare lo savio Sidracco. Da le risposte che interrogato costui diede al Re fu messo insieme un curiosissimo libro.

A. Cose davvero attuali. Ma io che vengo da Lipsia porto ben altre novità: dal 7 al 9 maggio nel Salone del Museo di Belle Arti colà fu venduta all'asta la raccolta di antiche incisioni del fu Re di Sassonia Federigo Augusto II, morto nel 1854. Nepote del fondatore dell'*Albertina*, derivò dall'esempio dello zio i suoi primi conati di collezionista. Col tempo e più coi mezzi concessi ad un Re mise insieme una raccolta degna d'un Re.

B. Tale la conosco. Peccato che si disperda. Ma le cose come si fanno così si disfanno. Saturno presiede alle strutture della terra, solo Pallade che le guarda tutte passare con i suoi chiari occhi di civetta, non le dimentica.

A. Vuoi tu vedere il monumento della dispersione, dico il catalogo della vendita? Eccolo, te l'ho portato. È in due tomi, l'uno di tavole, l'altro di testo.

N. d. R. — *È questo un primo tentativo di richiamare in vita un modo che esempi numerosi per il passato dimostrarono attissimo alla esposizione di idee concernenti le scienze e l'arte. Lasceremo indisturbati Platone e Galileo, Luciano e gli umanisti suoi imitatori. Ma non sarà inopportuno invitare il lettore a ripassar nella mente la folta serie di ottime prove che il dialogo d'arte diede di sè lungo quattro secoli, da la* Musurgia *del Luscinio alle esercitazioni eleganti di Oscar Wilde.*

B. Questo più voluminoso di quello. Da noi sarebbe un'eresìa. Non c'è che dire: indicazioni esaurienti, tacitiana brevità senza omissioni. Questa Casa Boerner incaricata della vendita è una ditta di commercio o un istituto di studî?

A. Per gli acquirenti la prima cosa, la seconda per gli eruditi.

B. Assistevano molti italiani?

A. C'erano stampe italiane in gran copia, e di primitive e di *uniche*. Non ti basta.

B. A queste io subito mi appiglio, perchè sopra tutto mi interessano. Uomo cortese, vuoi porgermi le tavole?

A. Sì. Ma prima che tu voli alla tua esca, devi

PELLEGRINO DA CESENA: NIELLO.

pur soffermarti un momento su alcuni esemplari dell'arte nordica, contenuti nel volume, troppo notevoli per esser sorvolati. Che dici di questo *Giudizio di Salomone* del fiammingo Monogrammista FVB?

B. Dico che Salomone nel suo giudizio non fu più saggio dell'artista nel comporre questa scena piramidale al cui vertice troneggia il Re, alle cui ale si accalca in ordine la Corte e nel cui centro è il nocciolo del dramma.

A. L'autore, già tradizionalmente chiamato Franz von Bocholt, può invero gareggiare con questo suo capolavoro e per l'intelligenza della tecnica e per la compiutezza dell'opera con Martino il Bello.

B. Sì, ma il Maestro tedesco mi sembra più metallico e crudo di questo neerlandese che sa insinuare nell'artificio arido dei tratteggi non so che tono roseo e dorato, quasi si trattasse di un panno d'Arazzo di alto liccio. A ragione dunque il Kristeller lo giudica il migliore di quanti fiamminghi a que' tempi trattassero il bulino. Ma lasciami ammirare questa bella prova della rarissima punta secca del Dürer, il *San*

Digitized by Google

Gerolamo sotto il salcio, che si mostra — e per le evidenti aurèole bistrate delle *barbe* e per l'ottima conservazione del foglio — molto più perfetta dell'esemplare frammentario conservato al Gabinetto degli Uffizî fra le preziosità.

A. Dicesi che il Dürer fosse il primo ad intagliar tutta una lastra alla punta secca.

B. Ebbe un precursore nell'anonimo *Maestro del Gabinetto di Amsterdam*, ma poco del resto si giovò di questo processo, causa la debole resistenza al torchio delle *barbe*, che rapidamente cedono e scompaiono. Uomo pratico, preferì coltivare artificî che assicurassero il più gran numero possibile di riproduzioni.

A. Pare in ciò pensasse diversamente da molti odierni artisti dei due mondi, che non contenti dei troppi pregi dell'opere loro, vogliono aggiungere ad essi anche quello della rarità.

B. Coltivare una tecnica che ha per iscopo la moltiplicazione per mirare alla rarità mi sembra un controsenso. Seguono costoro tuttavia, ma senza saperlo, l'esempio di un elegante amatore Veneziano del Settecento.

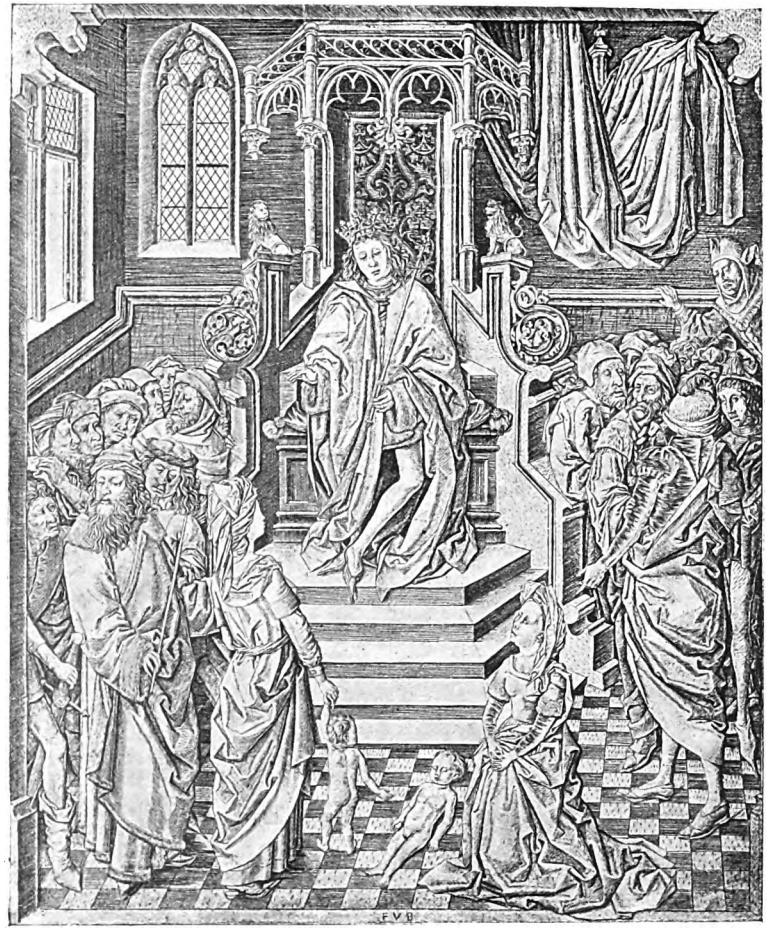
A. Tu alludi al *Conte Antonio Maria Zanetti il Vecchio del quondam Gerolamo*, resuscitatore della tecnica de' chiaroscuri a più legni, del quale fa onorevole cenno anche il Bartsch. Egli aveva ed espose le sue buone ragioni di agire come fece.

ALBERTO DÜRER: SAN GEROLAMO. (PUNTA SECCA).

B. E buon per lui. Ma in generale, se la rarità delle antiche incisioni ha le sue fatalità e cause facili ad intuirsi, non credo che fra esse possa annoverarsi un deliberato proposito degli incisori.

A. Oggi molti artefici d'Europa e d'America, ben conoscendo i loro polli, cercano di eccitare l'istinto di avidità commerciale del loro pubblico piuttosto che rivolgersi a un suo supposto ingenuo amore per la bellezza, e prima ancor di mostrargli l'opera bella gli offrono la cosa rara.

Digitized by Google



MONOGRAMMISTA F V B.: IL GIUDIZIO DI SALOMONE.

MAESTRO DELLA GRANDE PASSIONE VIENNESE ?: MADONNA IN TRONO.

Digitized by Google

Digitized by Google

e Santa Caterina d'Alessandria ; in alto è figurata l'Annunciazione. Gli spazî vuoti sono riempiti da vasi ornamentali, da candelabri a decorazioni goticheggianti. Essendo questo pezzo assolutamente unico e spettandogli un posto perspicuo nella storia dei primordî in Italia, il Catalogo Boerner ne dà un'ampia descrizione documentata. Appartiene, stando a tale descrizione, al primo gruppo fiorentino della *maniera fine*, che prende il nome da la serie di stampe conservate all'*Albertina* sotto il titolo di *Grande Passione Viennese*. Ma mentre nella *Passione Viennese* è manifesta una certa dipendenza dai modi di Andrea del Castagno, del Baldovinetti, del Pesellino, qui invece sembrano tradirsi piuttosto delle affinità con la scuola Senese e uno strano accento che ricorderebbe gli antichi lavori degli artefici di Francia.

B. Io credo che quest'opera bellissima ma misteriosa darà luogo ad altre ipòtesi ancora.

A. Vedi qui un esemplare del grande Giudizio Finale appartenente alla *maniera larga* fiorentina. Mi sembra riprodurre esattamente il notissimo quadro trilobato del Beato Angelico al Museo di San Marco.

B. Non esattamente. Sono numerose le variazioni introdotte dalla libertà dell'incisore, il quale, abituato forse a tradurre Botticelli, trattò il drappeggio specialmente degli angeli tubìcini con maniera più fiorita e pomposa. Gli Uffizî possiedono di questa stampa una prova altrettanto bella.

ANONIMO QUATTROCENTESCO: ERCOLE E ANTEO.

DAI COSÌ DETTI TAROCCHI: LA POESIA.

A. Vedi l'*Ercole e Anteo* che fu già attribuito al Pollajolo.

B. Uno statuario sembra davvero l'incisore di quest'opera. Più rozzo del Mantegna, sembra ossesso dalla medesima frenesia di certezza nel modellare il nudo. Perfino le scorrettezze del disegno sono codificate con energia esasperata. Guarda le tibie dei due lottatori. Ma che nobiltà di linguaggio pur nella violenza! Che vita anima il tutto! Osserva i bellissimi piedi di Anteo. In conclusione la luce radente che modella il gruppo fa pensare allo schiacciato rilievo, alla placchetta. Vedi come la coda pendente dal vello leonino, per essere immaginata sul piano

Digitized by Google

Digitized by Google

JACOPO CABRINI: LA NATIVITÀ.

JACOPO CABRINI: VETRATA DELLA CHIESA DI S. GIOVANNI IN MONTE A BOLOGNA, FIRMATA « CA. F. » S. GIOVANNI.

Digitized by Google

Filippini riceve conferma dall'esame stilistico delle opere: stampa e vetrate ostentano evidenti comunità di caratteri: il paesaggio che ha fisionomia identica tanto nella stampa che nella vetrata, il tipico tondeggiare delle figure, la preoccupazione dell'incisore di segmentare le membra dei putti al punto delle articolazioni e di contornare inequivocabilmente anche gli oggetti più indistinti, quali i raggi della stella che sembrano cader su la terra come ferree punte d frecce: modi proprî alla tecnica vetraria.

A. E' mi sembrano argomenti chiari e considerevoli; una sola cosa mi fa meraviglia, ed è che prima del Filippini nessuno abbia classificata questa *Natività* fra gli esempî dell'arte ferrarese.

B. Giacchè siamo in vena di decifrar monogrammi, vedendo io qui la bellissima *Madonna in trono con Sant'Anna* del Monogrammista NA.DAT. detto anche *Maestro dalla trappola* perchè solito ad accompagnare la sua sigla con la figura di un sorcetto in atto di avvicinarsi a una trappola, ti voglio partecipare la ingegnosa interpretazione che di tale monogramma propose il fu Alessandro Baudi de Vesme nella rivista *l'Arte* (Anno 1921, pag. 175). Basandosi sul fatto che in Padova al principio del Cinquecento era numeroso il casato dei *Trapolin*, si provò egli a leggere il monogramma nel modo seguente:

GEROLAMO MOCETTO: MADONNA IN TRONO E SANTI.

Digitized by Google

N (*atalis* o altro prenome coll'iniziale N) A(*ntenoreus*) D(*ictus*) A T(*rapolinis*), vale a dire *Natale Antenoreo* cioè Padovano *soprannominato De' Trapolin*. Sorridi? Ma il dotto Baudi, mentre si gingillava con questa sciarada badava d'altronde a preconizzare con fine intuito d'artista e con ottimo fondamento la padovanità del *Maestro dalla Trappola*, probabile discepolo di Giulio Campagnola.

A. A proposito di Giulio Campagnola, abbiamo qui due stampe fra le sue più belle: il *Cristo e la Samaritana in riva alla laguna*, composizione eseguita al punteggiato, e il *concerto pastorale in paesaggio Giorgionesco* che dicesi egli realizzasse in collaborazione con Domenico del suo stesso casato. Vedi, fra i Veneziani, Jacopo de' Barbari dal fluido segno, e il Mocetto con uno degli unici tre esemplari conosciuti della grandiosa *Madonna in trono e cinque Santi*, derivata senza dubbio da una pala d'altare del Giambellino; e tra i fiorentini, Cristofano Robetta con un doppio esemplare della *adorazione dei Magi*, e con *i due Santi Sebastiano e Rocco*, opera tanto rara da mancare persino alla raccolta del British Museum. Ed ecco le rarità

CRISTOFANO ROBETTA: S. SEBASTIANO E S. ROCCO.

NICOLETTO DA MODENA: LA FORTUNA.

di Nicoletto da Modena: la *Pietà* di cui sono noti tre altri esemplari soltanto; la bellissima *Fortuna*, di cui esistono quattro esemplari in tutto il mondo; la *Natività* con le figure grandi, e gli esemplari del *Lazzaro* e del *David* che, finchè non intervenga qualche nuova ma improbabile scoperta, debbono esser considerati come gli unici esistenti.

B. Qui sono le mie predilezioni. Altri artisti saranno più corretti nel disegno, altri più imperiosi, ma nessuno possiede un fàscino più delicato e personale di Nicoletto nei suoi momenti buoni. Quel classicismo temperato di mollezza lagunare è prerogativa sua. Le dirute architetture romane, deposta ogni rude magniloquenza, già di per sè ornatissime d'opera toreutica, si sovradornano di ricami d'edere e di fioriture eleganti. La mano dell'uomo le raggentilì di pergole pampinose, le coperse di rustici tetti per servire all'idillio presente. Fughe d'archi e di porticati s'aprono sul sorriso imprevisto di specchi d'acqua vasti e sereni su cui veleggiano le golette de' sogni di primavera. Fra le rovine fiorite tubano le colombe. Chi pronunciò mai il latino con sì italiana dolcezza? Quanto siamo lontani dal pessimismo grandioso e catastrofico che emanerà dai ruderi

Digitized by Google

romani evocati da Marcantonio o da' suoi seguaci a sfondo di istorie raffaellesche sacre o profane! Ecco un tema che mi tenta: *Gli sfondi di architetture romane nell'opera degli incisori della Rinascenza.* Da questo punto di vista l'argomento, ch'io sappia, non è ancor stato trattato. Lo farò io, in una rivista.

A. Amico, tu risichi di seppellire i tuoi ragionamenti in un mausoleo di carta perchè possan servire a qualche comodo ritardatario a ornarsi dell'altrui penne e insieme del vello del precursore.

B. Lepidissima acconciatura.

A. A meno che tu non le condisca d'una manna riconoscibile all'effetto meglio ancor che al gusto.

B. Così farò. Dicea Paolo di Messer Pace: Non esser tanto amaro che ognun ti sputi nè tanto dolce che....

A. Oh ma accorr'uomo! O scompiglio! Si scatenò la scimmia del pittor tuo vicino, e fugge agitando una tavolozza. Salta, balza, vola, si dòndola, si libra, volteggia per l'orto quasi avesse l'ali. spiritata a scansare il gastigo; ed ei la persegue a sassate maestre. Eccola in vetta alla magnolia. Dàlli Nuto! Ahi ribalda! lasciò cader la tavolozza. Vedila or più spedita piroettare nel vuoto tra il frullo dei proiettili e mostrar dall'alto al pubblico generosamente le parti belle.

BENVENUTO DISERTORI.

NICOLETTO DA MODENA: DAVID.

Digitized by Google

EDOARDO DALBONO: LA BARCA DI PIEDIGROTTA.
(NAPOLI, PALAZZO REALE DI CAPODIMONTE). (Fot. Alinari).

POETI E MUSICISTI DELLE CANZONI DI NAPOLI

TRACCIARE una storia della canzone napoletana, vorrebbe dire delineare la fisionomia della lirica più squisita e suggestiva che sia fiorita sul finire dello scorso e sul principio di questo secolo, in Italia. Sottile e affascinante lavoro di indagine o di critica sarebbe; non solo sulla poesia vernacola ma nazionale, dal quale scaturirebbero, senza dubbio conclusioni nuove e originali, intorno allo stato del patrimonio poetico attuale, ai più noto come estremamente anemico o nullo, se togli la parte viva di quegli artisti come il Carducci, il Pascoli, il D'Annunzio che — sovra i minori, posti nella mezz'ombra della moda o della scuola — ebbero più larga eco in tutta la Penisola.

La ormai acquisita fama di Salvatore di Giacomo, poeta napoletano, in tutta l'Italia, in Europa e fuori; il saggio famoso di Benedetto Croce, e la consacrazione di critici illustri, della universalità dei suoi accenti e della eternità della sua particolare poetica, innalzano alla gloria insieme alla argentea figura del Poeta di « Ariette e suniette » anche questo dialetto napoletano, sonoro, piano e intelligibile come una lingua, che di fronte alla lingua occupa il posto di quel dialetto dorico che Omero usò per trascrivere i due poemi.

Esso è sintatticamente e grammaticalmente perfetto, con un lessico vastissimo e un'ossatura salda e armonica, minorato, di fronte al toscano, diventato idioma nazionale, dal fatto di non poter essere usato per la prosa, espressione abituale della vita comune.

Il napoletano non poteva servire per comporre il *Decamerone*, e il Basile che tentò l'impresa del « Cunte de li cunte », serie di novelle diluite in un barocco e prolisso dialetto, da contrapporre a quelle di Giovanni Boccacci, riuscì a costruire soltanto una noiosa tomba alla parlata vernacola. Il dialetto nostro è solamente poetico, anzi è l'unica lingua poetica che in Italia esista, dalla quale un artista grande — e di Giacomo lo ha dimostrato — può trarre esempi addirittura universali di lirica.

Anche perchè i napoletani parlano in versi. Non sembri un paradosso. È una verità: la parlata vernacola è governata da una infallibile metrica e da una perfetta accentuazione: in una parola, il dialetto è usato sempre e dappertutto in funzione di poesia. Chi ha avuto modo di studiarlo da vicino, e non sui lessici e nei vocabolari, ma sulla bocca del popolo di Porto, di Mercato, di Pendino, del Lavinaio, si sarà accorto che la gente di Masaniello, insomma, parla per successione di endecasillabi (alcuni dei quali perfettissimi, specialmente certe ingiurie immaginose e fiorite).

Ferdinando Russo ha colto molte migliaia di versi dalla viva voce della plebe: anzi frequentava taverne, pescherie, bische, vicoli in cerca di questi suoni puri e perfetti della lingua napoletana.

Il Capurro ha costruito tutte le sue liriche con

Digitized by Google

SALVATOR ROSA: AUTORITRATTO.
(FIRENZE, UFFIZI).
(Fot. Alinari).

la materia prima di un dialetto sul quale lo scrittore e il poeta non apportavano opera di politura. E persino Salvatore di Giacomo, che nelle liriche spinge la sublimazione del dialetto agli estremi limiti, sì che tu senti in esso come lo spirito d'una lingua « sua », quasi digiacomiana; in molte canzoni e nel poemetto « A San Francisco » usa il parlare vivo del popolo con i suoi colori, bagliori e crudezze. Dopo di lui, e nell'istesso senso, il Bovio e il Murolo che pure non appartengono a quel gruppo che chiamerei degli autoctoni, cioè di quelli che scrivono il dialetto così come lo sentono, senza trasfigurarlo in senso letterario, e conservandogli così quel particolare afrore e sapore di cosa genuina, e che è formato dal Russo, dal Nicolardi, dal Galdieri, dal Capurro — anche Murolo e Bovio — dicevo, qualche volta e specialmente nella canzone si servono di quella lingua dei poeti che è il dialetto senza trasformarlo e adattarlo, come il di Giacomo, alla loro sensibilità particolare.

Ne deriva che la canzone napoletana che presta i suoi accenti alle passioni di gente di ogni parte del mondo e di tutte le lingue, viene fuori, misteriosamente dal profondo dell'anima e della lingua popolare, e che al poeta resta il compito di catturarla e darle forma.

Sovratutto i capolavori della canzone, quelli che più danno fama al musico e al poeta sono apporti dell'anima popolare che si rivelano all'occhio e al cuore dell'artista per un fenomeno imprecisabile. Quando la canzone è compiuta, in versi e in musica, ritorna al popolo con la firma dell'autore in fronte, ed è quasi una rivelazione.

Vien cantata in un attimo, è nota in un giorno, è diffusa in un'ora: fatto miracoloso che non si spiegherebbe altrimenti se non pensando che il poeta rivela alla mente e al cuore del suo popolo un segreto che egli indistintamente conosceva e il cui ricordo per ritornargli intatto aveva bisogno d'una battuta di musica e di un verso che palesasse l'incanto. A questo modo nel periodo aureo della canzone napoletana si propagarono, in una notte sola, a Piedigrotta, diecine e diecine di canzoni, dalle quali usciva l'eletta, quella che il giorno dopo era già fuori di Napoli, in giro per l'Italia. L'apoteosi avveniva sui « carri » famosi, dove un'esile voce di tenorino sulle chitarre cantava la canzone nuova tra il silenzio di centomila trombe.

Bastava una sola strofe e una sola ripresa dell'orchestrina. Foglietti volanti lanciavano i versi; la musica, era più che appresa, intuita, e l'esile voce del tenorino si trasformava in un fantastico

FACSIMILE DELLA PRIMA CANZONE NAPOLETANA NOTA, SCRITTA DA SALVATOR ROSA.
(Fot. Troncone, col gentile consenso del R. Commis. di Napoli).

Digitized by Google

coro palestriniano di migliaia di voci. E così di seguito lungo Toledo, fino alla Piazza Vittoria. Durante questo percorso, ch'era un po' il Calvario del poeta e del musicista trepidante, la Folla decideva qual fosse la canzone della serata: e per grida di popolo il successo arrivava sino al fortunato: la giuria di quel tempo era tutta la città; così del di Giacomo, in una memorabile notte del 1905 fu lanciata dopo tre sole audizioni nelle piazze, Dante Plebiscito e Vittoria, la famosa «'A retirata» che segnò il più rapido e fantastico successo (era in dominio di una folla di seicentomila persone) che un poeta abbia mai ottenuto.

Venne poi il sistema delle «mattinate» per il lancio delle canzoni. La Folla che giudicava senz'appello, fu sostituita da commissioni di critici, di cui fecero parte Nicola d'Arienzo, Giulio Scalinger, Saverio Procida, Rocco Pagliara, che esaminavano versi e musica deliberando i premi. Questo areopago si teneva in un vecchio teatro ora scomparso «Il circo delle varietà» dove giovanissimi, il Bovio e il Murolo, il Gambardella, Di Capua, i fratelli de Curtis, De Chiara ed altri ottennero i primi trionfi. Dopo la guerra con l'industrializzazione della canzone napoletana iniziata nel 1911 dal tedesco Massimo

VINCENZO BELLINI.

LA CHIESA DI PIEDIGROTTA CON LA VECCHIA GROTTA, ORA ABOLITA, COM'ERA CINQUANT'ANNI FA. (Fot. Lembo).

Digitized by Google

Weber, il *lançage* delle canzoni è organizzato a spettacolo: un'apposita compagnia gira l'Italia diffondendo le nuove produzioni.

***

Ma quel patrimonio di poesia e di musica del quale Napoli e il mondo si alimenta ancora, è frutto di un periodo, che va dal 1880 al 1907, in cui la canzone fiorì spontanea e vitale come una palma. Prima d'allora « Michelammà » di Salvator Rosa, capostipite di tutti i canzonieri vernacoli, il classico esempio belliniano di « Fenesta che lucive », « Te voglio bene assaie! » del-

FERDINANDO RUSSO, SALVATORE DI GIACOMO, LIBERO BOVIO.

(Fot. P. De Angelis).

l'occhialaio Raffaele Sasso, poeta estemporaneo e accademico del primo periodo borbonico; la celebre « Ntunié » (Antonietta) di Raffaele de Lillo, un gobbetto impiegato al banco di Napoli, che, ardente dal desiderio di veder stampate le sue strofe, pagò trentadue lire all'editore per pubblicare la sua canzone, messa in musica dal giovane e non ancora celebre Vincenzo Valente, insomma la storia della canzone napoletana offre lo stesso fenomeno che cade nella letteratura nazionale. Il periodo aureo vien poco dopo l'origine. Sorge intorno al 1880 Salvatore di Giacomo nel pieno della sua fresca vena di poeta e dà alcune definitive composizioni come « *Era de maggio* » musicata dal Gambardella, « *Marechiaro* » musicata da F. P. Tosti, « *'Espingole frangese* » musica di Mario Costa che ottengono un successo definitivo. Accanto a lui non c'è nessuno che possa contendergli il primato. Ferdinando Russo, canzoniere, è venuto molto tempo dopo, dando, peraltro, tre o quattro liriche bellissime; il di Giacomo successivamente scriveva *Lariulì - lariulà* (tradotta e adattata dal latino di Orazio Flacco!), *'A luna nova*, *Serenata napulitana*, *'A retirata*, *Carulì*, per citare alcune tra le più belle che compongono il volume leggiadrissimo edito nel 1904 dal Bideri in cui è raccolta la produzione del poeta di « Mese Mariano » annotata da disegni graziosissimi di Pietro Scoppetta. Salvatore di Giacomo ha fissato, sulle orme della tradizione più pura della lirica popolare, quella derivante dal carattere dei canti anonimi della Folla, la fisionomia della canzone napoletana. Il più spesso, anzi, sempre, è l'Amore che ne forma l'argomento, o la Gelosia, o la Disperazione o la Nostalgia. Una gamma di sentimenti eterni che egli ha riflesso in tutta la sua sottile e profonda poetica. Le modulazioni di questo ricordo:

Era de maggio
e le cadeano 'nzino (1)
'a schiocche, 'a schiocche (2)
li cerase rosse....

(1) *n'zino* - in grembo.
(2) *'à schiocche* - a coppie di due: i corimbi caratteristici di ciliege.

Digitized by Google

hanno sapore polizianesco, trova accenti ugualmente perfetti in questo plenilunio:

La luna nova, 'mmiezo a lu mare
Stenne 'na fascia d'argiento fino....

E parallelamente a questo calmo, ampio, cristallino, melodico cantare, egli ha canzoni di forsennata coralità, di ritmo allegrissimo, specie di tiritere, di embrionali tenzoni a soggetto amoroso come «*Tirití, tiritombolà*» «*Carcioffolì carcioffolà*», «*Oi lì, oi là*», «*Lariulì, lariulà*», che interpretano l'opposto angolo dell'anima popolare: il dionisiaco. In modo che se si scorre tutto il volume delle canzoni digiacomiane si ha sottomano come una cordiera, i toni più diversi, dal grave all'acuto — della psicologia napoletana. La gamma va dalle elegie più profonde e disperate agli sprizzi più stellanti di un tripudio bacchico al quale non troveresti in nessun popolo un riscontro. Come in tutto ciò che è Poesia e poesia di Napoli, anche nella canzone il di Giacomo ha fermato caratteri e limiti oltre i quali è difficile andare. Gli altri, venuti dopo di lui, hanno trovato, se mai, metri e ritmi e modalità diverse: ma sono rimasti nell'ambito di quei sentimenti e di quelle passioni che il popolo à mostrato al suo Poeta e che il Poeta ha ritrovato nel suo popolo.

***

Singolarissimo ed originale temperamento quello di Libero Bovio. A fondo drammatico, la sua canzone è più spesso un'acquaforte che un pastello: più carica di scuri che di chiari, delineata a gravi e pesanti tratti di sgorbia, come quei legni che illustrano i primi romanzi di gesta, nell'infanzia della xilografia. Egli si compiace di trarre da questi secenteschi e napoletanissimi conflitti di luce e di ombra, una voluminosità di persone e di episodi che sfiorano la stereoscopia: i suoi versi si consolidano più in scultura che dissolversi in musica: si *vedono* più che *sentirsi*; natura prepotentemente teatrale, questo Poeta dà alla sua lirica l'ordinamento del quadro, totalizzandone gli effetti in un *clou* tragico, a volte impressionantissimo. Così in «*Brinneso*» (brindisi) ch'è il vaneggiamento d'un ubbriaco nella sera delle nozze della donna ch'egli ama e che sposa un altro:

Brinneso alla salute
dell'amirosa mia che s'è spusata....

dà, in due versi di potente sintesi la scena della vestizione matrimoniale:

'E commarelle mie
che c'e so' gghiute
diceno che pareva
'na pupata

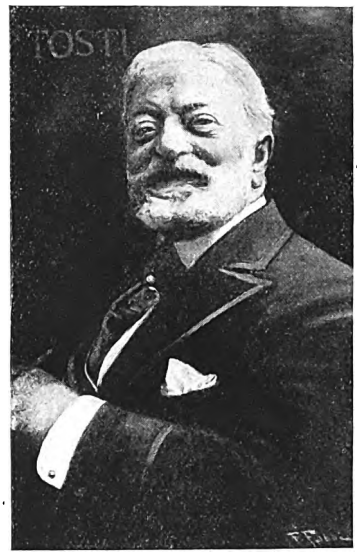
ed è tutto, c'è tutto.

Così nella disperata desolazione di *Guagliune 'e malavita*

Scetateve guagliune 'e malavita
ch'è ntussecosa assai 'sta serenata

e in diecine d'altre in cui tu trovi una mano tenebrosa, abilissima e amorevole disegnatrice di dolori, di drammi, di contrasti, che preferisce un mondo fatto di brandelli, di miseria, di crepuscolo: una incisione di Jacopo Callotta.

Nè, quando il descrittore si sostituisce al drammaturgo, questo dono di stile ch'ebbero i pittori



F. P. TOSTI.
(Ed. G. Ballerini e C.).

fiamminghi e quelli — gloriosi — del '600 napoletano, del rilevare con luci e bui i volumi e i corpi delle cose, si attutisce per diventare sospiro melodico. Fa un tramonto così:

Napule, quanno 'o sole t'abbandona
'e 'o cielo se fa tutto culor d'oro
'a campana d''o Carmene (1) *ca sona*
te canta 'a nonna (2).

Subentra, allora il colorista di larga pennellata, che usa a grandi strizzate i colori dei suoi tubi: i più vivi della gamma, ocra, rossi, porpora, arancione, che dà il volto di Napoli barocca nei

(1) *Carmene* - La chiesa dei Carmelitani a Piazza Mercato, a Napoli; monumento barocco nel cuore di Napoli medioevale, eretto sulla primitiva chiesa fatta erigere dall' Imperatrice Elisabetta di Baviera, sul luogo della esecuzione capitale di Corradino di Svezia il cui corpo si conserva nella basilica.

(2) - *'a nonna* - Cantare la «nonna»: Cullare dolcemente cantilenando.

Digitized by Google

suoi toni sgargianti, e ne scopre l'anima, uguale ai suoi tramonti estivi, colma di vita e di malinconia ; le sue donne follemente allegre e intimamente tristi, le strade dove spira il profumo dei garofani affacciati alle ringhiere e l'ombra di drammi intensi racchiusi tra quattro mura, o i luoghi dove la storia vive ancora, e che sono quadri nel quadro infinitamente fascinoso di Napoli. La piazza del Mercato con la chiesa del Carmine, il cupo bugnato di Piazza del Gesù, la fosca e tortuosa anima guappesca del quartiere della Sanità. Il Bovio è un poeta che canta su chiarità primaverili, illuminano quadretti di indicibile grazia.

Con un metodo lirico che potresti raffrontare a quello dei pittori a *guascio* della scuola di Posillipo, trae dal paesaggio e dall'animo di Napoli, sensazioni che se sfiorano la superficie non specchiano, meno, la verità di certe gioie, di certi abbandoni, di alcuni fuggevoli ilari momenti del gran cuore del popolo.

Murolo potrebbe anche chiamarsi il cantore di Posillipo, la collina fiorita come un giardino di Semiramide, pensile sul mare. La predilige fra

G. DI CAPUA.

GIOVANNI CAPURRO.
(SCHIZZI DI E. MARINO).

SALVATORE GAMBARDELLA.

corde gravi, quelle che formano come un'armonia fondamentale alle sue elegie drammatiche ; egli coglie il motivo conduttore dell'anima popolare : il dolore, che or'è nostalgia di emigrante, ora disperazione di amante tradito, ora pianto materno, senza consolazione, ora disperata malinconia autunnale, che è più acuta e più pesante per quei tenaci adoratori del sole, che sono i napoletani. E il Bovio così ne dà il brivido freddo e piovoso :

Forse 'e l'autunno
che me mantene 'sta malincunia
chiove 'a zeffunno (1)....

Più lieve, più profumato, più « prezioso » : velato di sottigliezze e leggiadrie cromatiche come un acquarellista, è Ernesto Murolo. In lui tutte l'altre, al Vomero solitario, a Capodimonte verde e regale, ai Camaldoli monastica e selvosa ; sulle quali si soffermarono gli occhi di Goethe e di D'Annunzio. Egli ama la più napoletana delle colline, con le palme, gli oleandri, gli aranceti che la profumano :

'Ncoppo 'o capo 'e Pusilleco addiruso
'Addo' 'stu core se n'è gghiuto 'e casa
Ce stà nu pergolato d'uva rosa....

Vi porta lo scenario dei suoi idilli :

'Na fenestella 'e rose rampicante
'Na puntigliosa cu nu musso astrinte
e nu suspiro mio c''a vasa nfronte
l'arape 'a vocca e ce se mpizza dinte
'Na fenestella 'e rose rampi
cante

punteggiati di gorgheggi :

'e nu canario canta
inta 'a caiola...

(1) *'a zeffunno* - a rovesci. Il caratteristico rumore degli scrosci rabbiosi della pioggia.

Digitized by Google

e di sospiri ; in un continuo ritorno alla prediletta collina :

Quanta vote nun'o ssaccio
Cu n'amante sott''o braccio
pe' Pusilleco so' gghiuto
ll'aria fresca a suspirà....

in questa ed in altre moltissime liriche, dove l'assieme delicatissimo e arioso par trattato alla maniera di Boucher, senza formalismi e sdolcinature che ne snaturerebbero il carattere e la schiettezza del sentimento.

Lieve, sottile e argenteo questo filo della voce poetica di Ernesto Murolo, ma quanto squisito e amabile : fresco e garbato, madrigalesco e fine, elementarmente melodico e — sovratutto — senza neî artificiosi. Si può bene affermare che tutti questi lirici napoletani fioriti intorno a Salvatore di Giacomo, ognuno conservando la propria personalità, sono stati, nessuno escluso, schietti e sinceri. La nostra canzone è tale che per arrivare al popolo deve conservare tutta la sua limpidezza e verità : non è possibile costruire una canzone con elementi di artificio, di commozione meccanica, di eccitazione afrodisiaca. Da ciò deriva la bellezza, la completezza intima e formale di questa singolare poesia che può, nel suo assieme, sostituire anche se scritta in una lingua regionale, l'assente poesia italiana moderna che non è quella certamente dei recenti scolaticci leopardiani rimanipolati qua e là per la Penisola in metro ora libero ora tradizionale.

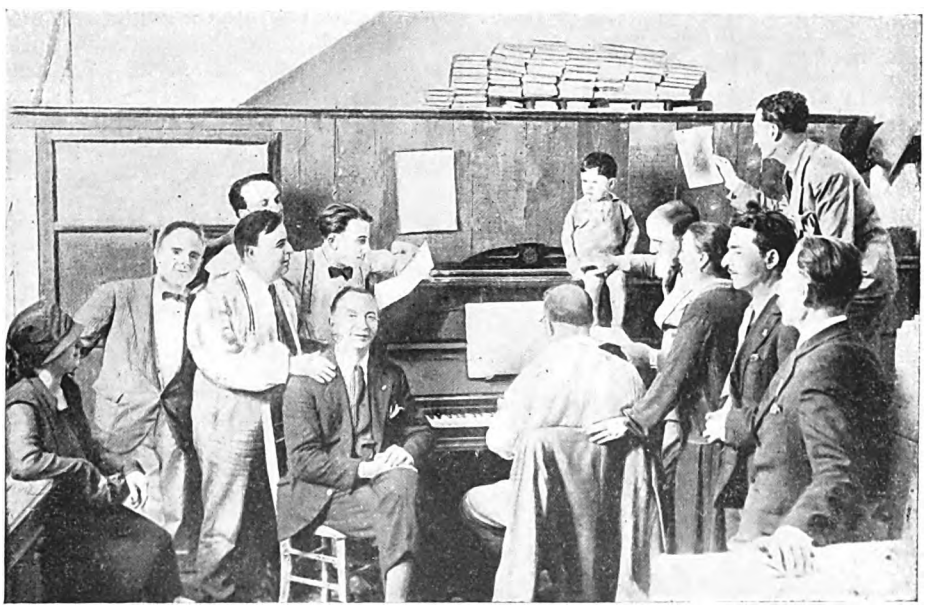
ALLE PROVE — UN'AUDIZIONE DI CANZONI VENT'ANNI FA.

***

Molti dei più significativi artisti nostri, come il Russo, il Galdieri, il Capurro, si volsero tardi alla canzone. Il primo già celebre per i suoi poemetti *'O Cantastorie*, *'O luciano d''o Rre*, *'Nparaviso*, portò in questa forma di arte l'empito infrenabile della sua passionalità, balenante di luci e di colori, potentemente lirica, di profondità e vivezza orientali. Accenti di incomparabile splendore come :

'Ncielo se so arrucchiate (1) *ciento stelle*
Tutte pe' sta a ssenti chesta canzone,
Aggio ntiso 'e parlà li tre cchiù belle,
dicevano: Nce tene 'a passione.

(1) *Arrucchiate* - Assembrate. Intende il caratteristico convergere d'una folla tra un che di inusitato e insolito.



LA FUCINA DELLE CANZONI PIEDIGROTTESCHE.
UNA CASA EDITRICE MENTRE SI « IMPOSTA » UNA CANZONE. — AL PIANO ERNESTO TAGLIAFERRI, DAVANTI A SINISTRA LIBERO BOVIO.

Digitized by Google

RAFFAELE VIVIANI
LO SCUGNIZZO DIVENTATO UN NOTISSIMO ARTISTA.

o di indicibile colorazione:

Quanno tramonta 'o sole
'e tutte cose
Piglia 'o colore 'e na viola nfosa....

sboccano nell'implorazione disperata, alla quale il Gambardella prestò lo slancio di una melodia belliniana:

Uocchie che senza lacreme
M'avite acciso 'o core
Faciteme 'na grazia
Nun me guardate.... cchiù!

E qui, nella forma lirica più rispondente alla sua indole violentemente innamorata e cantante, lo scomparso Ferdinando Russo, dette tutta l'aria e l'orizzonte di un canto prepotente alla sua grande anima di innamorato di Napoli.

Gli si accostano per una tal quale affinità di emozione, Giovan Battista de Curtis che ha dato il più bello e pensoso ritornello alla canzone napoletana:

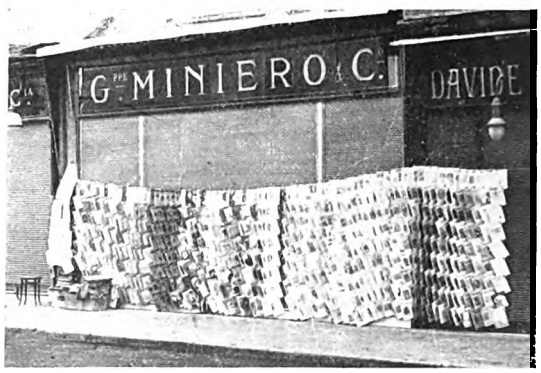
Duorme Carmè,
Ca 'o cchiù bello d''a vita
è o durmì....

e Giovanni Capurro, con l'indimenticabile *'O sole mio* che ha avuto risonanza mondiale.

Più appartati in una forma di canzone, a ricerca psicologica, direi, il Galdieri e il Nicolardi, quest'ultimo, fecondissimo verseggiatore, ha importanza e fama notevolissima per quella *Voce 'e notte* che segnò a suo tempo un successo pari ai grandissimi ottenuti dai suoi predecessori. Non posso analizzare, benchè la loro opera di canzonieri lo meriterebbe, Aniello Califano, il Cinquegrana, il Gaeta (E. A. Mario), e qualche altro che pure con risultati brillanti cantarono Napoli e ne espressero volti aspetti e sentimenti con singolare spontaneità e freschezza.

***

Dovrei dire dei musicisti fioriti, per singolare fenomeno, accanto ai poeti, con pari spontaneità, nell'epoca d'oro della canzone. Ad essi lo storiografo certamente consacrerà un capitolo nella rassegna della musica italiana della fine dell'ottocento. Poichè quel gruppo formato da Costa, Gambardella, de Leva, Tosti, di Capua, Vincenzo Valente, Denza, De Curtis, De Chiara, Nutile, segnava un preciso riscontro alla pleiade dei lirici vernacoli. Ognuno di quest'ultimi aveva scoperto il melodista più affine al suo temperamento e alla sua ispirazione, al quale prediligeva dare i suoi versi; così che con l'andar delle Piedigrotte egli s'era impregnato tutto dello spirito del « suo » autore. Il Gambardella, a dir un esempio, ha scritto della musica « digiacomiana » nel senso che la vita melodica, linfa di tutta la poesia del di Giacomo, è pure la caratteristica fondamentale delle sue canzoni, di semplicità argentea, rifinite e nitide come una strofe del cantore di *Angeleca*, Mario Costa, esuberante di musicalità come il Russo di vita poetica ne ha preso lo scatto e l'empito magnifico. La canzone « *Scètate* » ha uno slancio degno di Bellini; così il Tosti, per quell'unica ma immortale *Marechiaro* che musicò. e il di Capua che portò Napoli nel



LA VIA TOLEDO, APPROSSIMANDOSI LA FESTA DI PIEDIGROTTA.
UNA SINGOLARE ESPOSIZIONE DI CANZONI
SULLE SARACINESCHE DEI NEGOZI NEI GIORNI FESTIVI.

Digitized by Google

MUROLO, DONNARUMMA, TAGLIAFERRI E LA PLEIADE DI INTERPRETI, MUSICI E AUTORI DI CANZONETTE.

mondo con le semplici battute di « *'O sole mio* », e tutti gli altri, ognuno dei quali ha creato un autentico piccolo capolavoro che segue la sorte di tutte le cose definitivamente belle: diventa anonimo. Così dei più celebrati canti del nostro popolo, il popolo stesso non conosce nè il poeta nè il musico; avverrà, indubbiamente di essi come d'una Iliade lirica, che — passate alcune migliaia d'anni — un raccoglitore unirà sotto il proprio nome col titolo di « Frammenti ».

Non sono, dicevo, impari ai Poeti di Napoli, i suoi musicisti.

ALCUNI PROTAGONISTI DELLE FAMOSE CAVALCATE STORICHE DELLA NOTTE DI PIEDIGROTTA.
CARLO V (SENZA BARBA!) TRA DUE GENERALI. (Fot. Carbone - L. Danno).

Digitized by Google

NAPOLI DALLA STRADA DEL MOLO — IN ALTO CASTEL SANT'ELMO. (Fot. Alinari).

Di solito sono artisti ingenui e incolti (Salvatore Gambardella che ha dato le più belle canzoni, non conosceva la musica) raramente fanno altro che scrivere canzonette, ed oggi che le condizioni del mercato han fatto passi giganteschi dall'epoca in cui *Marechiaro* e *'O sole mio* erano cedute per dieci lire, è possibile. Prima facevano l'accompagnatore nelle orchestrine dei teatri e dei caffè concerto, o davano lezioni alle divettes, alla vigilia del debutto. Curiosissimi tipi, questi poeti del pianoforte: di solito già grigi, vestiti di nero, senza spavalderie, timidi e timorosi: brutti e miseri il più spesso, essi nella loro chiusa solitudine davano voce ed ali ai versi del poeta, accumulando un patrimonio che ha una completa e grandissima importanza ai fini della storia musicale d'Italia. Non c'è nessuna ragione se non quella delle proporzioni, perchè un notturno chopiniano debba esser più bello di una melodia di Costa o di Gambardella. Questi che cantavano Napoli furono dei puri artisti degni di maggiore considerazione da parte del critico e dello studioso. La forma in cui si espressero è nata nel popolo, per un processo misterioso e inafferrabile, cristallizzandosi in modi diversi nelle mani degli interpreti. Va riguardato quindi, questo periodo dal 1880 al 1907, di cui si alimenta ancora l'anima popolare, alla quale tolte rare eccezioni, i recenti non danno più canto e poesia, ma intrugli artificiosi e rimasticature digiacomiane, come un felicissimo stato di grazia in cui in Italia si fondava una lirica autoctona, che aumenta non il tesoro regionale ma quello nazionale, sostituendosi agli assenti poeti italiani dell'ultimo periodo, in cui il manierismo leopardiano ha trovato modo di farsi laureare all'insaputa di Leopardi e degli italiani.

GIOVANNI ARTIERI.

FERDINANDO RUSSO.
(CARICATURA DI FRANCESCO BUFI).

Digitized by Google

LA MINIATURA ORIENTALE MUSULMANA

L'ISLÀM, come è noto, non fu favorevole allo sviluppo delle arti figurative. La lotta contro l'idolatria e il feticismo dell'Arabia pagana, con la intransigente proclamazione del rigido monoteismo, e l'influenza del reciso precetto ebraico del Deuteronomio « non farai alcuna scultura, nè rappresentazione di essere creato », fecero presto assumere alla religione musulmana un atteggiamento teoretico risolutamente contrario alla riproduzione in pittura e scultura degli esseri animati, a stento tollerando come pur sempre riprovevole vanità la rappresentazione nel ricamo, nella pittura, nello stucco, della flora o di soggetti comunque inanimati.

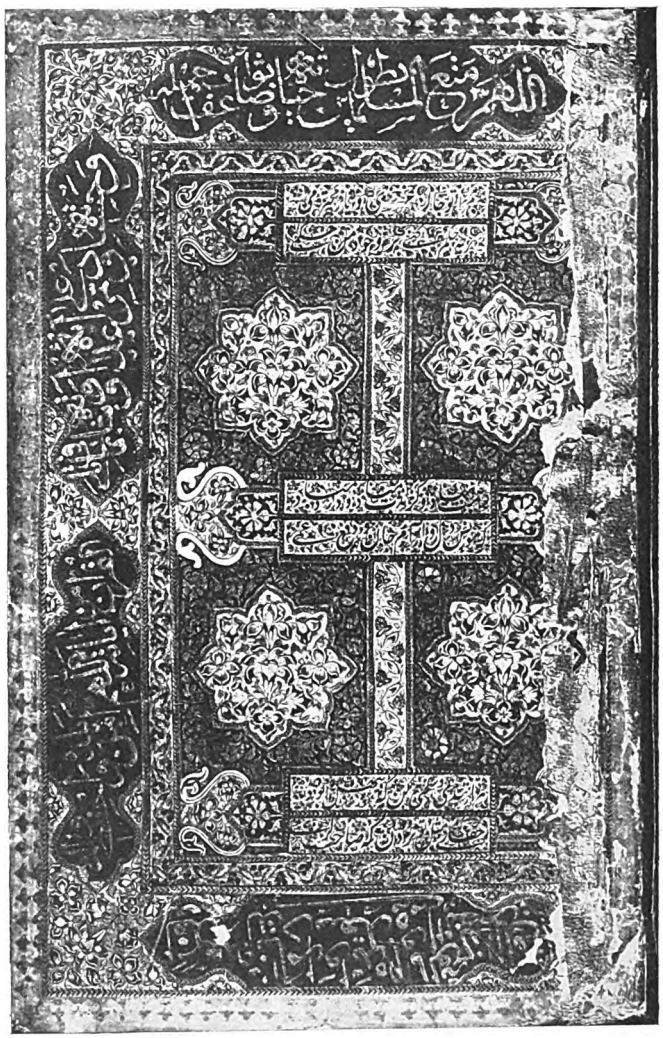
Se il Corano si limita alla vivace polemica contro gli idoli quale oggetto di culto, senza pronunciare alcun esplicito divieto alle vere e proprie arti plastiche, la tradizione islamica ad esso seguente ha fatto invece risalire al Profeta, in questo come in tanti altri casi, le sue proprie posteriori tendenze e atteggiamenti spirituali, riferendo aneddoti secondo cui Maometto si sarebbe turbato o scandalizzato alla vista di qualche innocente « immagine » ricamata su cortinaggi della sua casa; minacciando agli artisti il fuoco dell'Inferno e inenarrabili tormenti, allorchè, nel dì del giudizio, Dio li avrebbe invitati a infondere l'anima nelle opere da loro foggiate a empia somiglianza della sua creazione.

Ma tale posizione nettamente ostile, assunta dalla tradizione teologico-giuridica, che si formò nel secondo e terzo secolo dell'Egira (VIII-IX E. V.), e ripresa oggi dalle correnti puritane del-

LA MORTE DELL'ARTISTA FARHÀD. — DAL « ROMANZO DI FARHÀD E SHIRÌN ».
(Ms. turco sec. XVI). (da BLOCHET).

Digitized by Google

l'Islàm contemporaneo, come i Wahhabiti di Arabia, è ben lungi dall'aver avuto storicamente sempre e dovunque lo stesso valore. Già il Lammens, il dotto storico del primo secolo dell'Islàm, ha dimostrato in un acuto studio come su oggetti di uso pubblico o privato, come le cassettine dei profumi, ecc.; di farci insomma indirettamente intravvedere un certo generale spirito di tolleranza al riguardo nell'atteggiamento dell'Islàm primitivo.



MINIATURA CON ISCRIZIONI PERSIANE SOPRA UN PIATTO LACCATO DELLA RILEGATURA DI UN MANOSCRITTO DELLA FONDAZIONE CAETANI.

questo stesso affannarsi della tradizione a tramandare l'abbominio del Profeta per le rappresentazioni figurate, giunga senza volerlo proprio all'effetto opposto, di darci cioè numerosi e talor preziosi accenni a una semplice primitiva ammirazione delle prime generazioni anche islamiche per le immagini ricamate su tappeti, effigiate in chiese cristiane, scolpite in rilievo

Del resto, assai meglio che non le delicate e frammentarie indagini storico-letterarie, alcuni fra i monumenti stessi della più antica arte musulmana, recentemente scoperti e studiati, ci mostrano in modo irrefragabile le arti plastiche, e specialmente la pittura (per la scultura antropomorfica l'Islàm ha sempre serbato invincibile repugnanza), provarsi risolutamente

Digitized by Google

alla rappresentazione di figure umane, anche su vasta scala. Nelle rovine della residenza estiva di Qusayr Amra nel deserto di Siria, e in quelle di Samarra sull'Eufrate — rievocanti le prime gli splendidi cavallereschi Califfi Umàyyadi di Damasco, le seconde i cupi Abbàsidi di Bagdád — le mura, le colonne e gli archi han rivelato agli studiosi i vietati policromi affreschi che adornavano le dimore dei successori del Profeta. Il terzo volume or ora uscito della monumentale opera sugli scavi di Samarra (1911-1913), dovuto allo Herzfeld e tanto più pregevole in quanto gli originali delle pitture ivi riprodotte sono oggi, dopo gli sconvolgimenti della guerra, irremissibilmente perduti, spiega ai nostri occhi stupiti, nelle figure di cavalieri, donne, animali, decoranti la città inerte mesopotamica, i derivati su suolo islamico di un'arte sasanidica e greco-battriana a noi altrimenti quasi del tutto ignota.

***

Opere come queste di Qusayr Amra e Samarra sono però innegabilmente isolate nella storia dell'arte musulmana. Con la fine del IX secolo dell'Era volgare, la reazione ortodossa in teologia, politica, filosofia, vittoriosa nel cuore del Califfato sugli irrequieti germi eterodossi, in buona parte di origine straniera, persiana ed ellenistica, sino allora fermentanti nel mondo dell'Islàm, accentua fra l'altro anche il rigore contro le immagini, e soffoca ogni velleità artistica che avesse tentato sottrarvisi. Per vedere rispuntare le rappresentazioni figurate e in tutt'altro campo da quello decorativo dei palazzi califfali, dobbiamo attendere, verso il 1000, una nuova più larga interpretazione delle norme della Legge sacra, applicata a un'arte rimasta sino allora in embrionale sviluppo: la miniatura e alluminatura dei libri.

GLI STENDARDI E LA MUSICA DELLA GUARDIA DEL CALIFFO.
(Ms. arabo sec. XIII). (da BLOCHET).

Limitata sin verso quest'epoca più che altro a pesanti decorazioni a fondo d'oro con motivi floreali, la miniatura arabo-musulmana di Mesopotamia, di Siria, d'Egitto, comincia nel sec. XI a provarsi timidamente, sotto l'influsso dell'arte bizantina, a rappresentazioni di esseri viventi nell'illustrazione di *Kalila e Dimna*, la famosa raccolta di favole o apologhi d'animali

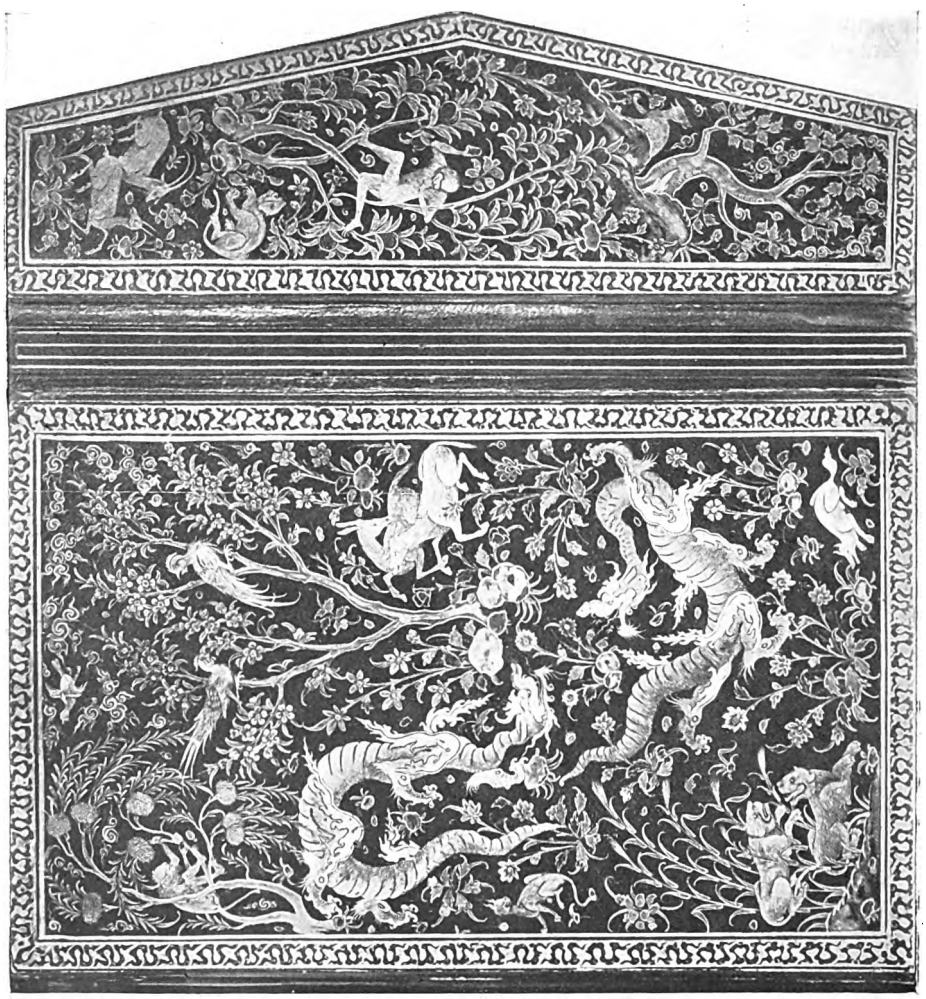
Digitized by Google

derivata dal modello indiano di Bidpai, delle *Maqamàt* o « trattenimenti » di Hariri, fortunatissime composizioni letterarie in stile artificioso e fiorito, e di qualche altro libro a soggetto rigidamente profano. Nonchè l'intangibile Corano, la storia stessa è ancor esclusa da questi compromettenti commenti grafici, per non dovere illustrare fatti relativi al Profeta e ai santi personaggi dell'Islàm, che sarebbero contaminati dalla temeraria rappresentazione pittorica.

La scarsità di queste opere miniate di origine araba prova la generale difficoltà e diffidenza che tale tecnica incontrava su suolo arabico, e non c'è quindi da stupire se non all'ambiente più propriamente arabo, ma a quello persiano spetta il vanto di aver portato questo genere d'arte a vera eccellenza.

I Persiani, già ricchi di antiche civiltà gloriose e che invece di rifuggire dalla rappresentazione degli esseri e fatti umani, avevano lasciato incisa a caratteri e figure indelebili nelle rocce dell'altipiano iranico la memoria delle loro antiche gesta, erano per più ragioni etniche e culturali preparati ad accogliere e coltivare l'arte della miniatura.

Sin dalla metà del sec. X, degli artisti cinesi, che avevano accompagnato col seguito a Bukhara la figlia dell'Imperatore Sheu-Choung-Koei, condotta in sposa al principe ereditario



RILEGATURA PERSIANA DELLA FINE SEC. XVI.
(Ms. Vaticano Barberino).

Digitized by Google

RILEGATURA PERSIANA DELLA FINE SEC. XVI.
(Ms. Vaticano Barberino).

Digitized by Google

della regnante dinastia Samanide, avevano avuto occasione di ornare di pitture la traduzione che il poeta persiano Daqiqi aveva fatto delle favole di Bidpai. Quest'opera dei Celesti, che dovette avere tutte le caratteristiche di

SCENA DI BATTAGLIA, DAL « ROMANZO DI KHUSRAW E SHIRÌN », IN UN MS. PERSIANO DEL SEC. XVII.
(da BLOCHET).

meravigliosa nitidezza di disegno e sobrietà di colore della pittura cinese, sollevò indescrivibile entusiasmo in Transoxiana; e benchè la sua influenza diretta sulla miniatura persiana giunta fino a noi si riveli minima o nulla addirittura, essendosi poco dopo e per lunga pezza interrotte le relazioni culturali fra la Cina e la Persia, non si può ad ogni modo ad essa negare l'impulso dato al genio persiano per la creazione, sia pure con diversi modelli, della propria tecnica artistica.

I modelli dei Primitivi persiani sono precisamente le opere già ricordate della scuola arabo-mesopotamica, attingente a sua volta dall'ellenismo bizantino, e riaffermano anche qui l'attitudine assimilatrice della cultura e dell'arte di Persia, ma col passare degli anni la miniatura di Shiràz e di Ispahàn, del Khorasàn, e della Transoxiana, assume nuovi aspetti e un nuovo stile proprio, impresso da vigorose personalità di artisti, come Behzad. I secoli dal tre al seicento, i secoli dei Mongoli, di Tamerlano e dei Timuridi, sino agli inizi della dinastia nazionale dei Safàwidi, mentre per tanti altri aspetti politico-culturali e religiosi determinano il tracollo della superiorità dell'Oriente musulmano sull'Occidente, segnano d'altra parte l'ascesa gloriosa e l'apogeo di questa pittura persiana, cui del resto non furono neppure ignoti i Primitivi italiani e le opere del nostro Quattrocento, colà introdotte dai Missionari cristiani che si recavano a convertire i Mongoli alla fede di Cristo.

***

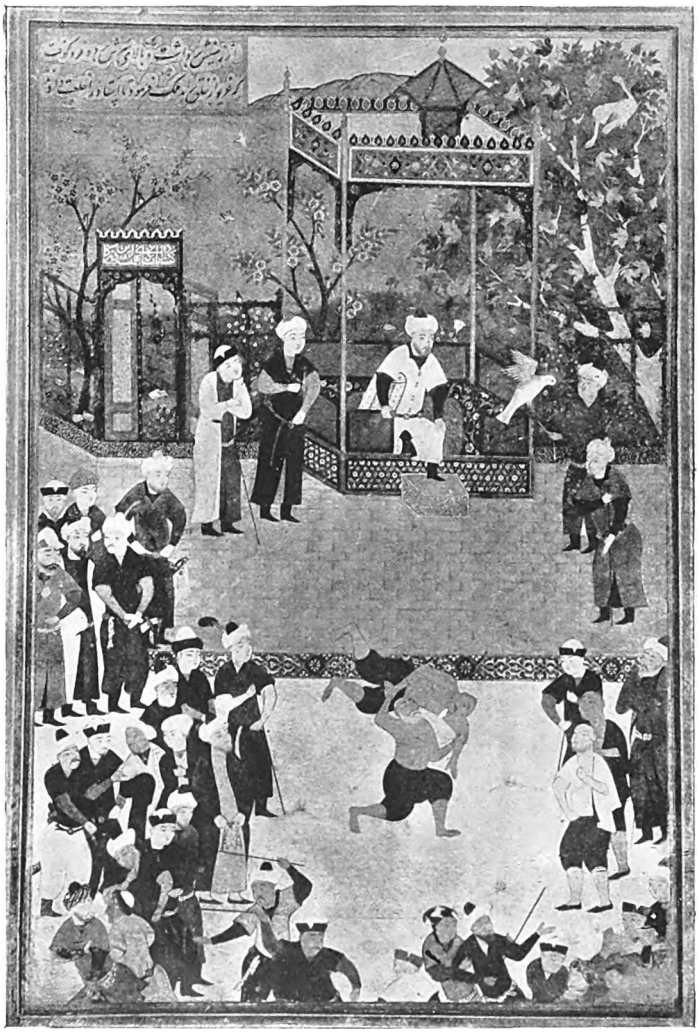
Delle ridenti carte uscite dalle mani dei lontanissimi artisti del Rinascimento orientale, da Tabrìz a Bukhàra, dagli inizi del XII secolo alla decadenza e quasi totale estinzione del XVIII e XIX, quando alla creazione originale si sostituì la mediocre e insignificante copia dell'arte europea, gran parte è andata purtroppo dispersa e distrutta per gli eventi burrascosi e il vandalismo commerciale e fanatismo religioso degli uomini; molta giace ancora ignorata, sepolta nelle private biblioteche del regno di Scià Pahlawi I; ma una discreta quantità è stata salvata sino a noi, principalmente attraverso quel punto di incrocio fra Occidente e Oriente che fu sino a qualche tempo fa Costantinopoli, e si conserva oggi, prezioso tesoro, nelle collezioni private e nelle grandi biblioteche d'Europa. Una posizione assolutamente di primato ha per questo campo la *Bibliothèque Nationale* di Parigi, ricchissima in manoscritti orientali, che ogni regime e periodo politico e culturale di Francia, dagli ultimi Borboni alla Rivoluzione, a Napoleone, alla terza Repubblica sembra abbia gareggiato a incettare, acquistare, assicurare a quella superba raccolta di materiali di studio e cimelii che onora la capitale francese.

Edgard Blochet, valoroso orientalista e persianista, ha avuto la fortuna di potere a lungo amorosamente studiare tale magnifica collezione di manoscritti orientali miniati, conservati alla Biblioteca Nazionale, e ne ha di-

Digitized by Google

vulgata la conoscenza ai profani e agli stessi competenti meno avventurati di lui, in vari studi (1), e fra gli altri — per il pubblico — con una sontuosa pubblicazione, uscita or non è molto nelle *Editions de la Gazette des beaux-arts*.

vasto campo dell'arte e della letteratura orientale, dalla ellenista e bizantina, sasanidica e indiana, a quella cinese, afferma una tesi nettamente occidentalistica e, contro le esagerazioni panorientalistiche di una ben nota critica mo-



SCENA DI LOTTA. — DAL « GULISTÀN » DI SAADI.
(Ms. persiano sec. XVI). (da BLOCHET).

Il Blochet, che spazia con gran sicurezza nel

(1) EDG. BLOCHET, *Les peintures des Mss. orientaux de la Bibliothèque Nationale*. Paris, 1914-1920.
EDG. BLOCHET, *Les enluminures des Mss. orientaux turcs, arabes, persans de la Bibliotèque Nationale*. Paris, 1926.

Cfr. ancora:

E. KÜHNEL, *Miniaturmalerei im islamischen Orient*. Berlin, 1922.
T. W. ARNOLD, *The Court Painters of the Great Moguls*. Oxford, 1921.

derna, guarda all'Occidente ellenico-romano come a principal fonte di ispirazione e d'apporti tecnici e culturali a quest'arte musulmana.

Pur non disconoscendo affatto gli influssi e gli altissimi pregi dell'arte del Hoang-ho e del Yang-tze, e di quella già assai inferiore dell'Asia centrale, venute sporadicamente a contatto con la musulmana sull'altipiano dell'I-

Digitized by Google

ràn e nelle brume di Transoxiana, il Blochet termina il suo studio con la commossa e risoluta riaffermazione de « l'éclatante supériorité de l'Occident chrétien, issu d'Athènes, par Rome, sur les nations orientales de l'Asie antérieure » e con una protesta contro quella critica, che « deçue par des apparences fallacieuses, trompée par des allitérations primaires, égarée par une connaissance incomplète de l'historie et de la technique, veut aller chercher la source de Rome, et bientôt d'Athènes... » presso civiltà al mondo classico assolutamente inferiori, « oubliant que si le soleil se lève à l'Orient du monde, c'est que la terre tourne dans le vide stellaire de l'Occident vers l'Est. »

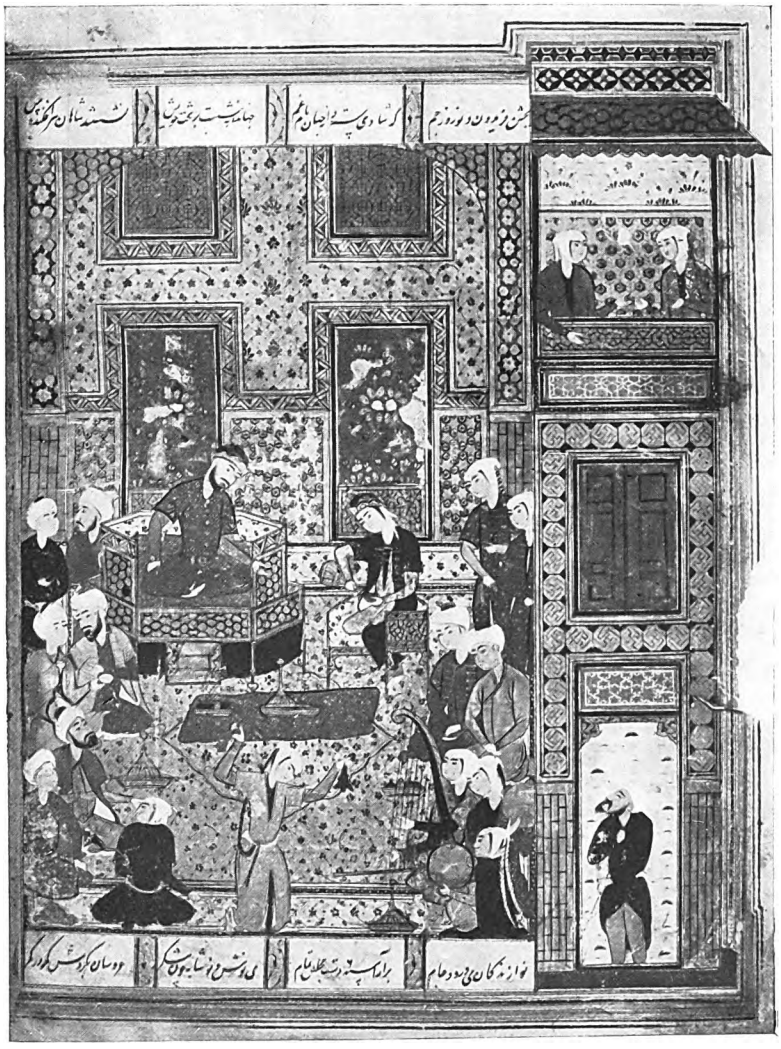
Il miglior commento a queste parole e a tutta l'introduzione che esse concludono si ha sfogliando le nitide tavole di questa opera, che è solo da dolersi non abbiano potuto avere, per evidenti ragioni pratiche e commerciali, quella riproduzione cromolitografica in cui sarebbe pienamente risaltata la magìa del colore. Un confronto nei due o tre casi in cui la cromolitografia accompagna la fototipia, e la diretta conoscenza di quanto anche nelle Biblioteche italiane si conserva di manoscritti alluminati (specialmente notevoli gli splendidi manoscritti inediti, di cui diamo qui qualche saggio, appartenenti alla « Fondazione Caetani per gli studi musulmani », in Roma) ci mostrano abbastanza

ESECUZIONE CAPITALE.
(Ms. persiano della Fondazione Caetani).

Digitized by Google

quanto incompleta sia l'impressione che anche la più perfetta fototipia può procurare: ma pur così, la raccolta è interessantissima e dà la piena misura dei pregi e difetti della miniatura orientale musulmana.

della vita pubblica e privata che ci rivelano (cfr. per esempio *Gli stendardi e la musica della Guardia del Califfo*), ma di rado uscenti, anche nelle età più tarde, dai caratteri di primitività e ineleganza che le contraddistinguono.



DANZA CONVIVIALE.
(Ms. persiano sec. XVI, della Fondazione Caetani).

I soggetti da essa prescelti restano, in generale, per i manoscritti arabi, nel campo cui già ho accennato della favolistica e letteratura narrativa profana, in *Kalila e Dimna* e Hariri: sono forme tozze, pesanti, malsicure, senza sfondo, direttamente ispirate dagli Evangeliari e Bestiari bizantini, preziose a volte per particolari realistici di storia del costume e

Tutt'altra è l'evoluzione della miniatura persiana, che sotto il duplice influsso d'Occidente e d'Oriente sale presto a gran sicurezza e finezza, attingendo la materia dall'inesuaribile campo dell'epica, della favola, della storia e del romanzo specificamente persiano o semplicemente musulmano: le vaghe fantasie di Firdusi, i poemi narrativi e didattici di Nizami e di Giami, i rac-

Digitized by Google

contini morali di Saadi, la storia universale di Tabari o quella dei Mongoli di Rascìd addin, i trattati di cosmografia, astrologia, teratologia, i Divani o « Canzonieri » dei lirici, dànno i soggetti al pennello dei Behzad, dei Mirak, stendo anche gli ambienti e i personaggi più lontani del passato.

Come nelle scene della Passione dell'Angelico e in genere dei preraffaelliti, Gerusalemme è una turrita città medioevale, e i legionari di

PIATTO LACCATO E MINIATO D'UN MS. PERSIANO DEL POEMA « LEYLA E MAGNUN » DI NIZAMI.
(Collezione Caetani - Lincei).

dei Riza-i Abbasi, i maestri del colore e delle forme nel lontano Oriente. Scene di guerra e di caccia, d'amore e di conviti, ritratti e paesaggi e animali sono ugualmente cari a quest'arte, che pare abbia scosso i primi suoi scrupoli e impacci, e sia tutta intenta alla serena gioia della creazione, riproducendo fedelmente la realtà circostante, e delle sue forme rivePilato e gli sgherri di Erode sono degli armigeri italici magari col giglio fiorentino sulla casacca, e la dolce campagna umbra o toscana fa da sfondo alle Crocifissioni e alle altre scene evangeliche, così qui Alessandro il Grande e Giuseppe Ebreo, Rustem e Anuscirwàn, gli eroi, re e profeti storico-leggendari della Persia e dell'Islàm rivestono i costumi e talora assu-

Digitized by Google

mono le fattezze dei sovrani mongoli e timuridi, alla cui corte l'artista lavorava; e attorno a qualunque scena, in qualsiasi ambiente, anche il più remoto ed esotico, si drizzano i cipressetti snelli cari agli artisti e poeti persiani, la terra si smalta d'erbe fiorite e arbuscelli, si incurvano allo zeffiro, onusti di gonfie gemme, gli *arghawàn*, gli alberi dai fiori purpurei che così splendidamente incorniciano questi sorrisi di primavera orientale.

In realtà assai più che storie di guerre e avventure, quest'arte è fatta per illustrare pacifiche scene di gioie e simposii, in cui il sovrano siede a gambe incrociate sul trono, sotto un baldacchino con dinanzi un fragile tavolino intarsiato carico di coppe d'oro e fiale di cristallo, circondato da paggi, poeti, filosofi, belle donne toccanti la viola e il liuto.

Tale fu il mondo che cantò Hafiz il mistico, quel mondo particolarmente persiano, cortigiano e unilatere, che per uno spiegabile errore ottico parve a molti occidentali l'unico aspetto della multiforme vita musulmana orientale, assai più ricca in realtà di pensiero e d'azione, di glorie e lacrime e sangue di quanto lascino sospettare questi voluttuosi stilizzati quadretti. Ma tanto è sempre potente il cerchio magico in cui una simile arte racchiude chi le si avvicini con un po' di sensibilità e preparazione, da trascinare a dimenticare, nella contemplazione ammirata, ogni suo difetto, ogni incompletezza e ogni vincolo che le contrastò o le precluse addirittura la via alla più alte vette, e a una totale efficace espressione di vita.

Pure, qualche volta, essa stessa si tradisce: quando ad esempio, nello sfogliar le tavole del Blochet, si giunge a quella illustrante una nota storiella di Saadi, la lotta fra il maestro atleta e il discepolo presuntuoso che aveva sperato di superarlo, ci troviamo per una rara volta dinanzi alla figura umana rappresentata sia pure parzialmente ignuda, e l'incanto bruscamente si spezza. Di fronte a quei grassi corpi sgraziati, a quelle rozze figure di bifolchi ottusi, il nostro pensiero irresistibilmente ricorre a un'altra arte, così profondamente diversa, che nella rappresentazione della bella figura umana pose il suo massimo orgoglio, e nel marmo e bronzo docile delle sue statue, nelle pure linee nervose delle sue pitture vascolari fissò per noi le forme immortali della bellezza ideale, rimaste insuperato modello di ogni arte che le seguì e imitò sulla terra.

Basta questo punto a far toccare con mano in un attimo le immense distanze fra due religioni, due visioni della vita, due poesie e civiltà assolutamente opposte; e per far sentire le lontane conseguenze che il violato divieto delle prime generazioni ortodosse esercitò su questa produzione artistica quasi di contrabbando, irrigidendola in formule e schemi fissi, che essa anche nelle maggiori sue manifestazioni non riuscì mai a spezzare. Allora le parole del Blochet in risposta al troppo ripetuto *ex oriente lux*, se anche a primo aspetto saranno per qualcuno apparse sconcertanti, acquisteranno nella nostra mente il loro vero e pieno significato.

FRANCESCO GABRIELI.

UNA ANNUNCIAZIONE MUSULMANA.
(Ms. arabo del sec. XVII). (da BLOCHET).

Digitized by Google

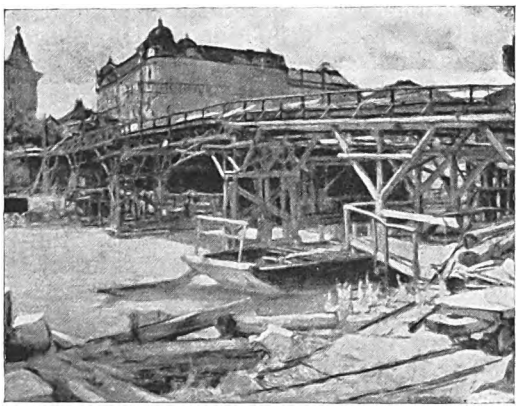
CRONACHE

CRONACHE ESTERE

ESPOSIZIONI VIENNESI

La *Secessione viennese* (*Wiener secession*), raggiunse in questa estate la centesima esposizione radunando nel suo palazzetto, fra Getreidemarkt e Friedrichstrasse, un complesso di centottantaquattro opere.

Il valore d'insieme di questa ridotta rassegna estiva non fu certo inferiore a quello delle grandi



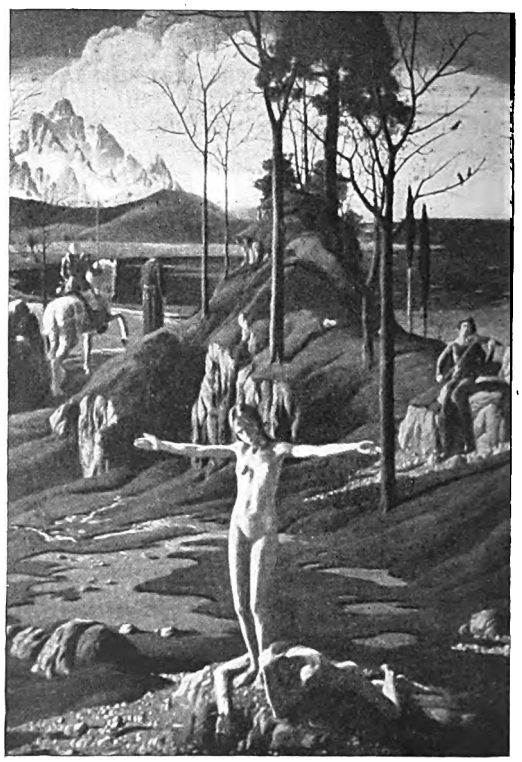
EMERICH BERGTHOLD: COSTRUZIONE DEL PONTE DELLA PACE.

mostre internazionali che abbiam visto a Venezia a Monaco e a Stuttgart. Ci pare che il piano su cui vengono svolgendosi da qualche tempo a questa parte le grandi manovre delle esposizioni sia unico, nè la qualità si avvantaggia per la quantità delle opere o per la larga partecipazione di artisti stranieri.

Abbiam fatto perciò con interesse istruttivo un giro per queste sette sale che la feconda attività degli artisti viennesi, pur attualmente impegnata alla *Deutsche Kunst der gegenwart* di Norimberga, e pronta ad aprire l'autunnale viennese, ha saputo decorosamente ordinare.

Uno schietto, personale e nuovo temperamento di pittore rivela l'opera di Emerich Bergthold (N. 111-114-116). Sono luminosi paesi di vivido, caldo colore che per l'ariosità della prospettiva e la castigatezza della forma diresti ispirati ed educati all'opera dei vedutisti veneti e dei nostri macchiaioli toscani. Squadrate forme geometriche di nuove costruzioni, l'armatura d'un ponte su fiume, strade di sobborghi interessano questo pittore che riprende e disciplina la *macchia* luccicante del colore con una venatura continua di bruno che scrive ed incide, definisce e fonde insieme.

Una particolare attenzione merita Herbert Reyl-Hanisch con la sua *composizione* che vuol essere, nel caos estetico della pittura contemporanea, un meditato ritorno alla classica forma. Non sappiamo quanto e fino a quando la strada imboccata sia giusta, nè dove condurrà l'artista. Il tentativo è nobile ed il risultato, in quest'opera è notevole. Pur fra mezzo alla voluta levigatezza calligrafica della forma, all'acerbo splendore di verdi ed azzurri, alla intrisione letteraria del tema, sono parti in questo quadro di dolce ispirazione veneta (mantegnesca e belliniana) felicemente realizzate e piacevolmente interessanti.



HERBERT REYL-HANISCH: COMPOSIZIONE.

Digitized by Google

In diverso modo e con diversi caratteri, acquarellisti sicuri si mostrano il Witasek con un vigoroso autoritratto ed E. M. Wagner con delicati e trasparenti paesaggi orientali e parigini velati d'oro e di violetto.

Di buona e cruda evidenza sono le nature morte di Emil Beischläger; ed Otto Flatter va ricordato per uno *studio di testa* (sala 2ª, n. 22) e una *natura morta* (sala VIª, n. 131).

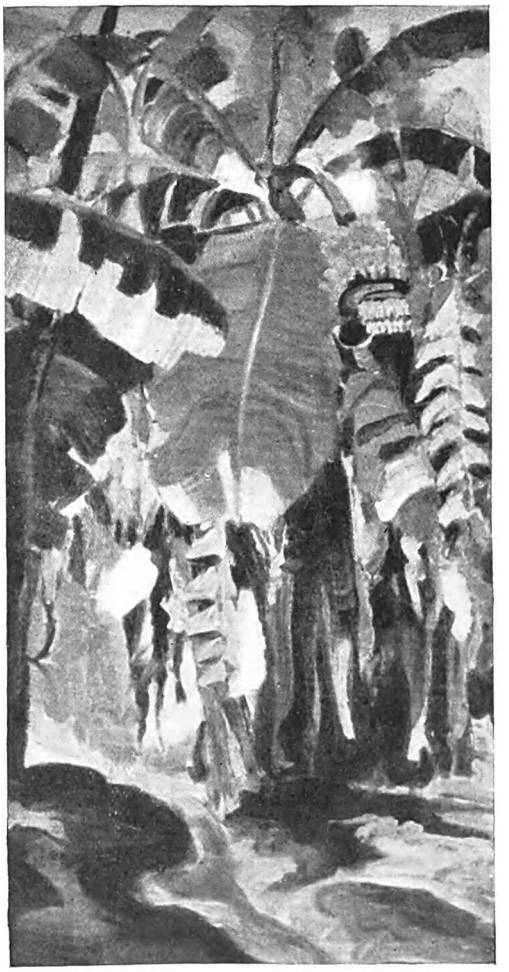
ANTON HULA: RITRATTO DI FANCIULLA.

Sensibilità moderna, negli accesi toni del colore e nell'interpretazione dell'esotico paesaggio dimostra Marie Paneth con questa gioiosa ed assolata *pianta di banane* e con due paesaggi di Sumatra.

Solidamente costruito, di vigoroso disegno, di buon volume e di generosa pasta pittorica è il *ritratto di fanciulla* di Anton Hula.

Ricordiamo ancora i nomi di Alfred Kreuz, di Anton Velim e di Max Frey ma non chiudiamo questa breve rassegna senza accennare alla mi-

E. M. WAGNER: GHARDAIA.



MARIE PANETH: PIANTE DI BANANE.

Digitized by Google

nuscola rappresentanza degli architetti austriaci; non tanto per citare ancora una volta Hoffmann, Stiegholzer, Popp, Dex Hauschka, quanto per additare l'esempio di una esposizione che pur limitata e minuscola dedica una sala all'architettura contemporanea che finora scarso diritto d'asilo è riuscita ad ottenere nelle grandi esposizioni nostre.

PAUL GAUGUIN A BASILEA.

Una mostra retrospettiva dell'opera di Paul Gauguin è stata organizzata ed ordinata alla Kunsthalle di Basilea da un comitato di cui fan parte il signor Herriot, Ministro francese dell'Istruzione e delle Belle Arti, ed altre cospicue personalità della politica, dell'arte, delle lettere di Francia, di Svizzera, di Germania.

L'esposizione è nel suo complesso veramente imponente e vale a presentare la personalità dell'artista nei suoi molteplici aspetti stilistici e spirituali, nei varii momenti della sua evoluzione. Ricca di 234 pezzi complessivi, la mostra accoglie dipinti ad olio, acquerelli, guazzi, pastelli, incisioni, litografie, monotipi, sculture. Attraverso questa severa rassegna possiamo ricostruire l'avventurosa e drammatica esistenza di questo mirabile precursore della pittura e del gusto contemporanei, torbido asceta ed eroe acerrimo dell'arte e della vita sua.

Nato durante i fasti rivoluzionari del 1848 a Parigi passò la giovinezza al Liceo di Orléans; dal 1865 al 1870 fu successivamente marinaio, commesso, agente di cambio dimostrando sennate e borghesi virtù di impiegato. È del 1873 il matrimonio poco fortunato con la danese Mette Sophie Gad. Nello stesso anno incominciano i rapporti con Pissarro, Guillaumin, Cézanne; e questa amicizia assume tosto una

PAUL GAUGUIN: ADORAZIONE.
(1902, BERLINO, GALLERIA THANNHAUSER).

decisiva influenza nell'orientamento spirituale del Gauguin.

Il 1876 segna l'esordio ufficiale del pittore che espone al « Salon » il suo primo quadro, mentre il pieno ritmo della feconda vita d'artista si raggiunge solo intorno il 1883, l'anno stesso nel quale per imbarazzi finanziari ripara a Rouen e a Copenaghen.

La separazione dalla moglie e dai figli lo riporta nel 1885 a Parigi dove conduce vita di stenti e di povertà e dove fu visto adattarsi perfino al mestiere di attacchino.

Soggiornò in Bretagna nel 1886, a Pont-Avent; ritornato nell'inverno a Parigi strinse rapporti d'amicizia con Van Gogh.

Ed eccolo al primo viaggio tropicale: Panama, la Martinica, 1887.

PAUL GAUGUIN: LA FAMIGLIA DELL'ARTISTA NEL GIARDINO.
(1881? COPENAGHEN, STATENS MUSEUM FOR KUNST).

PAUL GAUGUIN: IL GIARDINO DELL'OSPEDALE DI ARLES.
(1888, BERLINO, GALLERIA THANNHAUSER).

Digitized by Google

Nel 1888 dopo essere stato ceramista presso Chaplet, va una seconda volta in Bretagna; soggiorna poi ad Arles dove l'ha chiamato Van Gogh ed assiste alla tragedia della pazzia dell'amico.

1889-90 nuovamente in Bretagna, Le Pouldu, ed esposizione del gruppo Gauguin al *Café Volpini, Champ de Mars*. 1891, Vendita all'asta Drouot e prefazione al catalogo di Octave Mirbeau.

Nel 1891 s'inizia l'ultimo tempo (12 anni) dell'attività del maestro con la partenza per Tahiti. È la prima esplorazione che condurrà l'artista ad esporsi nell'originale espressione del suo gusto dell'esotico presso Durand-Ruel, rue Laffitte, nel 1893 e a presentarsi con il risultato di quei due anni di lavoro al clamoroso insuccesso della ripulsa irriducibile del volubile pubblico parigino.

Nel 1894, a Pont-Avant è trattenuto dalla ferita al piede riportata in una rissa con marinai ubbriachi in Coucarneau.

Una seconda vendita Drouot con lettera presentazione di Aug. Strindberg ha luogo nel 1895. Nello stesso anno, il secondo viaggio a Tahiti e l'inizio d'un lungo e burrascoso soggiorno coloniale; lotta, il pittore con la più nera miseria: s'adatta a prestare opera di scrivano negli uffici del governo della Colonia, ma baruffa presto con gli impiegati; collabora a « Les Guêpes » e a « Le sourire ».

PAUL GAUGUIN: DONNA DI MAORI CON CANE.
(1892, BERLINO, BERNHARD KOEHLER).

PAUL GAUGUIN: FEMME À LA FLEUR.
(1891, COPENAGHEN, DIR. HELGE JACOBSEN).

Nel 1901 emigra alla Dominique, *Iles Marquises*.

Dopo un processo della polizia coloniale chiuso con la condanna di Gauguin, il pittore muore l'8 maggio del 1903.

Di tutti i momenti dell'arte di Gauguin è in queste sale una esauriente testimonianza; dell'esordio, del primo e del secondo soggiorno in Bretagna, della Martinica, di Provenza, di Parigi, del tropico; e nature morte e ritratti, e nudi femminili.

Oltre ad alcune nature morte, pallide, delicatissime di colore, di prodigiosa fattura, ricordiamo il quadro della *Famiglia dell'artista in giardino* (fig. 1) che conclude il primo periodo dell'attività pittorica di Gauguin; per geniale singolarità di taglio, per drammatica potenza di sintesi, per spiritualità d'espressione, fra le migliori opere del maestro rimane « Il giardino dell'ospedale di Arles » del 1888, della prima maturità. Ai caratteri psicologici del vivo, fisso, impassibile ritratto, detto *Femme à la fleur*, del 1891 si congiungono paradossali, arditi, felicissimi accordi di colore: bleu-cenere e violetto, cangiante, l'a-

Digitized by Google

bito; giallo *citron* il fondo, arabescato di verdi filigrane; rosso il lembo di tappezzeria del divano su cui si profila la dura e virile massa delle spalle. Tutta l'opera del decennio ultimo è ispirata all'acre poesia esotica delle lontane terre infiammate. I colori che ardono agli orizzonti sconfinati, l'aria torrida, le zone di calda ombra, la primitiva vita degli indigeni mistica e bestiale, la vita della flora ferma nell'arroventata luce implacabile, tutto ciò esalta l'interesse, l'amore, la fantasia del maestro parigino che ha lasciato da precursore un'antologia esemplare di quella letteratura esotica tanto fortunata e feconda ai giorni nostri.

A fianco al fenomeno Cézanne e a quello Van Gogh, il fenomeno Gauguin trova un suo posto preciso e significativo per lo sviluppo del gusto, delle stesse teorie estetiche, della storia della pittura sia francese che europea dopo l'impressionismo.

Per una definitiva revisione critica dell'arte di Paul Gauguin la mostra basilese e la sala del padiglione francese alla XVI[a] Biennale Veneziana, che arrivano 25 anni dopo la morte dell'artista, 25 dopo la esposizione organizzata nel 1903 presso Vollard, 22 dopo la grande commemorazione del *Salon d'automne* del 1906, rimangono di eccezionale importanza.

G. Delogu.

P. S. — La bibliografia di Gauguin s'è arricchita in questi ultimi anni non solo di nuovi saggi e studi, ma di fortunate edizioni tedesche.

Noa - Noa ha raggiunto la sua terza e quarta edizione (1924) francese e l'ha pubblicato a Berlino Luise Wolf.

Lo studio di Charles Morice ha visto nel 1920 la nuova edizione. E le lettere di Gauguin a Georges Daniel de Monfreid precedute da un *Hommage* di Victor Segalen, pubblicate a Parigi e Zurigo nel 1918 sono state tradotte in tedesco e stampate nel 1920 a Postdam.

Marcel Guérin, infine, recentemente ha pubblicato a Parigi, in 2 vol. presso Floury, *L'oeuvre gravé de Gauguin* (1927-1928).

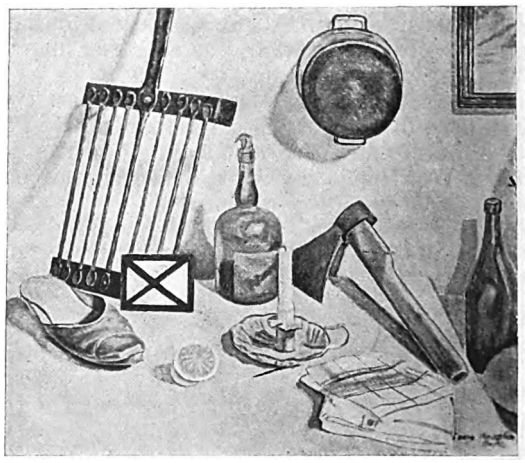
CRONACHE VENEZIANE

LA XIX[a] MOSTRA DI « CA' PESARO » DEL LIDO

Questa tradizionale mostra veneziana, come si sa, va da tre anni tentando ulteriori fortune sotto la luce sfolgorante del Lido. Un po' lontano, dunque, nell'apparenza, non dico dagli scopi, ma dal carattere che per tanti anni ha avuto nella nobile sede dove s'era affermata. Tuttavia, se lo spirito tradizionale di questo convegno annuale delle nuove forze artistiche della regione veneta e dei suoi ospiti appare intatto, alquanto diversi, col mutare del tempo e del luogo, risuonano invece gli accenti giovanili: tanto che, a parlar di Cà Pesaro, più non si ridesta quell'umore battagliero che un tempo squillava come esponente di queste mostre, e che era la prima vibrazione di certe rinomanze che qui avevano trovato terreno propizio per ulteriori fioriture.

Ma non facciamo malinconie autunnali.

Oggi la mostra di Cà Pesaro sta concludendo il suo diciannovesimo bilancio. Non so con qual fortuna presso il pubblico, visto che a Venezia, non meno che altrove, esso sembra sempre più sviato da manifestazioni del genere. Può tuttavia chiuderlo con qualche attività morale, dato le si conceda d'aver fermato l'attenzione sopra un gruppo di giovani veneziani, i quali, ai tempi che corrono, e dopo quanto ampiamente vuol dimostrare la XVI[a] biennale, starebbero a testimoniare uno spirito — come dire? — di reazione a certo condensamento formale di carattere « novecentesco ». Vale a dire, a quel tipo additato



LEONE MINASSIAN: NATURA MORTA.
(Fot. Fiorentini).

come fatale alle nostre nuove fioriture artistiche, ed a tutto quanto, con una certa gravità costruttiva di toni e di forme ed una spontaneità ed originalità non per tutti convincenti, testimonierebbe le tendenze più accentuate della nostra recente pittura. Ma, siccome il tema è spinoso e non può essere trattato in margine di cronaca, limitiamoci solo a ricordare tale atteggiamento, poichè abbastanza sensibile nella maggioranza dei quadri esposti.

Nulla, è vero, essi aggiungono di nuovo o di inedito.

Tuttavia, la loro presenza conterebbe come testimonianza piuttosto significativa del permanere di certo spirito della pittura veneziana: anche se, naturalmente, molta prudenza ci vuole per non compromettere sotto tale definizione, oltre il necessario, ed oltre le modeste intenzioni di talenti tranquilli e tutt'altro che

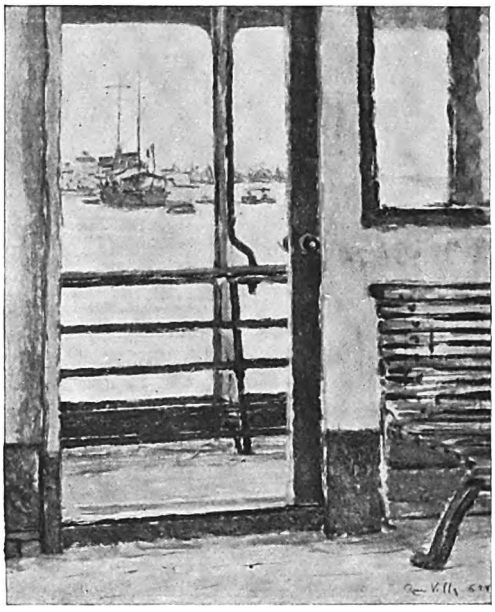
Digitized by Google

avventurosi, taluni modesti ricorsi impressionistici che qui compaiono.

Si tratta, per intenderci, del riaffermato predominio d'una sensibilità coloristica come elemento essenziale del quadro. Vale a dire, secondo taluni, dell'unica via di salvezza contro la minaccia di certa pittura in tanti modi sviata e deformata nella sostanza e nello spirito. Grave questione dunque, che qualcuno dei giovani di Cà Pesaro risolve non sempre con superficiale piacevolezza; anche se, sovente, certe espressioni paiono rasentare le solite realizzazioni manchevoli, incomplete e pericolose.

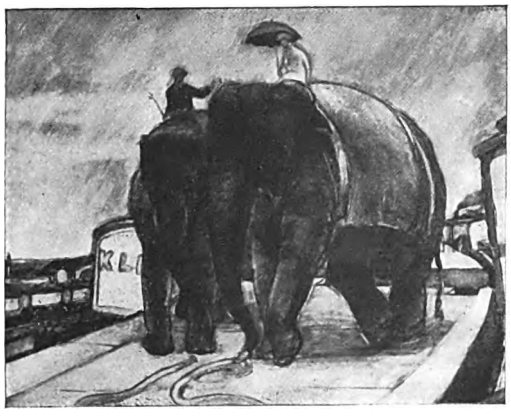
L'attimo ingannatore, voglio dire, d'ogni elaborazione artistica, prodotto di una sensibilità più o meno disciplinata, diluito od accennato in forme frammentarie, con qualche seducente accento di casualità, che, troppo sovente, non ha se non la pericolosa genialità dell'incompiuto: ma che, è risaputo, se diviene ricetta, cioè formula sbrigativa da sostituire all'ossatura ed alla sostanza d'un quadro, è sempre a danno di chi ne abusa per incapacità od indolenza. L'impressionismo ha, del resto, in questo genere creato, come si sa, molti guai e molti equivoci, specie nei tanti seguaci approssimativi delle sue ricerche, e nei soliti pittori insinceri e senza carattere, i quali, della macchia confusa e della fattura vibrante e sommaria, hanno approfittato per mascherarsi più o meno maliziosamente.

Ora, non dico che di queste tardive malizie d'un impressionismo o sintetismo realistico di carattere generico, conquistato di seconda o terza mano, e talora accentuato per assimilazioni di più recente carattere, siano colpevoli i giovani veneziani di Cà Pesaro. Più d'uno, anzi, mentre rivela, nella vibrazione del tocco e nell'agilità della fattura, quella fragrante spontaneità coloristica che si direbbe accampare maggiori diritti nella luminosità della laguna veneta, offre accenti di viva sensibilità pittorica abbastanza personale, anche se spesso definita più nella superficie che nella sostanza.

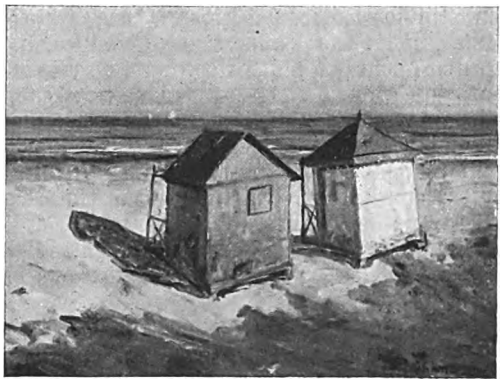


RINO VILLA: DALLA CABINA.
(Fot. Fiorentini).

Si tratta, del resto, di pittori che hanno, non solo il diritto, ma quasi il dovere di esprimersi e raffinarsi anche attraverso tentativi e riprove d'altrui esperienze; e che, anche se rivelano una limitata indole creativa, in paesaggi, ambienti, figure e nature morte, non ci danno solo ricerche insincere o sterili abbandoni a sensualità coloristiche.



PINO CASARINI: L'ARRIVO DEL CIRCO.
Fot. Fiorentini).



LUIGI COBIANCO: CAPANNE.
(Fot. Fiorentini).

Digitized by Google

JUTI RAVENNA: AUTORITRATTO.
(Fot. Fiorentini).

BEPI FABIANO: LA SIGNORINA DEL BAR.
(Fot. Fiorentini).

Nè oltre conviene indugiare, una volta accennato a caratteristiche del genere qui abbastanza sensibili. Le mostrano, nel loro diverso temperamento e nella loro diversa fattura, pittori non tutti alla prima prova, pur appartenendo in genere alla buona falange giovanile di Cà Pesaro. Tali: Juti Ravenna, Nei Pasinetti, Rino Villa, Scarpa Croce, Fioravante Seibezzi, Bepi Santomaso, Dino Dal Prà, Virginio Vallot, Luigi Cobianco, Aldo Bergamin, Ermagora Modotto, Bernardino Palazzi, Eugenio Da Venezia, Giuppi Grinover, Neno Mori, Leone Minassian, Olvrado Lebreton, Vittorio Romaro, Bepi Lavagna, Carlo Stoppani, Ernesto Mattiuzzi, Dante Panizza, Teo Gianniotti, Marcello Facciotti, Mario Da Pian, Silvio Bottegal, Lina Rosso, Gabriella Oreffice, Ferruccio Nalin, Ernesto Pelliccioli, ed altri non pochi che qui si ricordano, oppure si dimenticano proprio senza intenzione; ma che, ad ogni modo, non sono raggruppati per classificarli o distinguerli a parte. Poichè, mentre qualcuno rivela tendenze affini di concezione pittorica e tecnica, con spunti, come si diceva, impressionistici, e perfino con ricorsi di luminismo e divisionismo; non mancano atteggiamenti d'altro carattere, anche se in genere contenuti con limitato ardore di conquista.

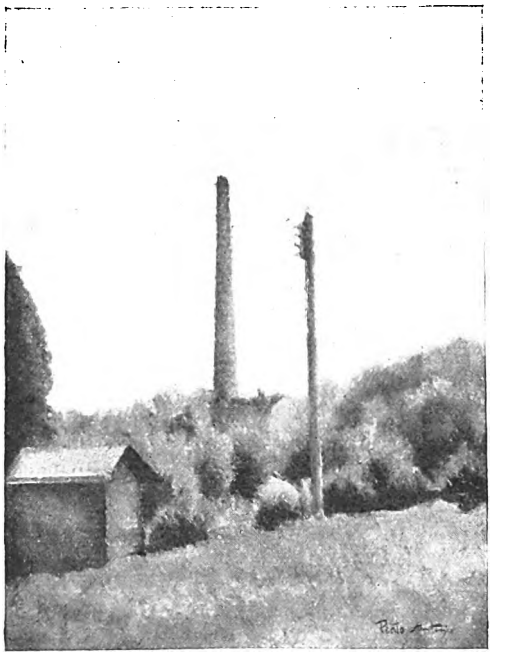
Ricordiamo tuttavia a parte il buon temperamento di giovani esordienti come Remigio Butera e Antonio Pinto, anche se si rivelano alquanto nell'orbita di Virgilio Guidi. Poi, pur sapendo i guai di frantumare certi giudizi sommari in desi-

EUGENIO DA VENEZIA: RITRATTO.
(Fot. Fiorentini).

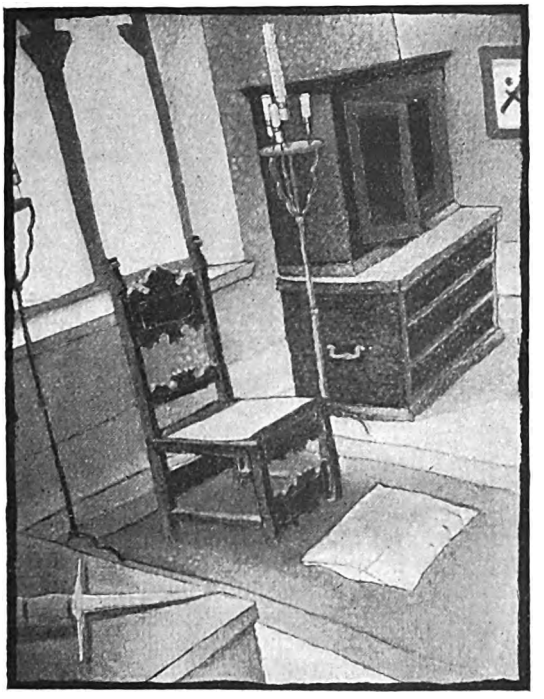
Digitized by Google

gnazioni nominali, ricordiamo le deviazioni non convincenti di stile e tecnica che rivela, ad esempio, Dino Martens; la confermata buona presenza, in questa falange giovanile, d'un pittore sensibile ed esperto come Nino Springolo; quella di Enrico Fonda, il quale mostra come, nonostante certe insidie dell'ambiente in cui vive, va raffinando le note sue qualità di colorista e compositore animoso; nonchè di Pio Semeghini, più o meno volontariamente caposcuola di molti dei giovani sopra ricordati. Tra i veronesi fedeli a queste mostre, figurano, in modo distinto, certi più intensi accenti paesistici, seri e luminosi, di Guido Farina; oltre Orazio Pigato e Albano Vitturi.

Tra altri pittori di buon nome e riconfermato diritto a questi convegni giovanili, ecco ancora Teodoro Wolf Ferrari; Michele Cascella, che indugia con particolare finezza anche su due delicati temi lagunari; Mario Vellani Marchi, che rivediamo con simpatico interesse in quei suoi spiritosi tipi e nelle inesauribili trovate a gloria dell'ambiente baguttiano; Pino Casarini, un veronese, d'uno spirito alla sua volta e d'un estro invidiabili in temi d'un sapore tra l'illustrativo e il grottesco, pieni di risorse e di sano carattere. Ed ancora, Federico Cusin, Angelo Abbondi, Petrella da Bologna, Amedeo Bianchi,



ANTONIO PINTO: PAESAGGIO.
(Fot. Fiorentini).



ANGILOTTO ERMAGORA MODOTTO: LUCE DIFFUSA NELLA CAMERA DALLE TORCERE, 1928. (Fot. Fiorentini).

Cosimo Privato, Edith Telschow, Umberto Baldin (una natura morta larga una spanna ma di intonatissimo gusto), Lucilio Golfetto, Toni Fasan, Aldo Kessler, Armando Tonello, Alis Levi, Pino Ponti (una serie di studi di teste segnate a matita colla più nitida e concettosa evidenza); e via dicendo, o tacendo: convinti come siamo, che in un convegno del genere, con preponderanza schiettamente giovanile, certi appelli nominali non assumono affatto carattere di distinzione critica, solo tendendo ad essere buon controllo per l'avvenire.

Quel controllo che, tra i più efficacemente oggi ripresentati a Cà Pesaro, può vittoriosamente affrontare un artista sicuro come Bepi Fabiano: un trevisano non certo nuovo a meritate fortune, data l'evidenza ed il vigore pittorico delle sue composizioni, delicate insieme ed intense di tono ed espressione.

Mentre bene vi si prepara, per animoso carattere e schietto vigore, scaturiti da un'osservazione e da una sensibilità coloristica che va sempre più disciplinando e raffinando, Marco Novati: uno della giovane schiera veneziana che meglio si conferma nella mostra di Cà Pesaro, e che oltre destare vera fiducia in questi convegni, la ridesta anche per una pittura sana e forte sgorgata per vivacità di sentimento e non solo distillata in vane ricerche tecniche.

U. N.

Digitized by Google

CRONACHE BERGAMASCHE

IL PALAZZO DELLA BANCA BERGAMASCA

Tra i palazzi della nuova Bergamo che la monumentale sistemazione dell'architetto Marcello Piacentini ha raccolto nella città bassa, inedito ancora è quello della Banca Bergamasca, costruito tra il '25 e il '27 dagli architetti Piacentini e Muzio (1).

Al Piacentini è dovuto il progetto dell'esterno, al Muzio l'organismo interno.

Il Palazzo rientra con una sua particolare dignità nell'ampio prospetto della nuova città che il Piacentini ha desiderato tener vivo con diverse accentuazioni architettoniche raccolte da una grande linea regolatrice d'assieme. E se altre opere sue provano, più di questa, quella novità di desiderî e abbandono di formali motivi stilistici che gli ha dato una forte fama, certo anche questo Palazzo subito impone una seria attenzione e un acuto interesse dentro la più vasta massa della nuova architettura bergamasca.

Singolari note di colore l'avvivano, pittoricamente, e un'aristocratica cura dei particolari subito indica la serietà della sua costruzione.

BERGAMO — PALAZZO DELLA BANCA BERGAMASCA: VISTA DELL'ANGOLO SUD-OVEST.
(Fot. Paoletti).

Originale è l'accordo dei materiali scelti per dare una dignità viva alla facciata, dal marmo bergamasco di Badia di San Benedetto presso Albino che fonda lo zoccolo grigio e silenzioso dell'edificio, al bianco marmo brillante di Zandobbio che incornicia nei piani superiori i teneri fondi del marmo verde di Roja. E interessanti alcune riquadrature decorative, quella per esempio al centro della facciata orientale, e l'originale portale d'ingresso nella facciata principale, opera dovuta al gusto educato ed elegante dello scultore Salvatore Saponaro, invasa da un bel senso di pieno morbido e caldo.

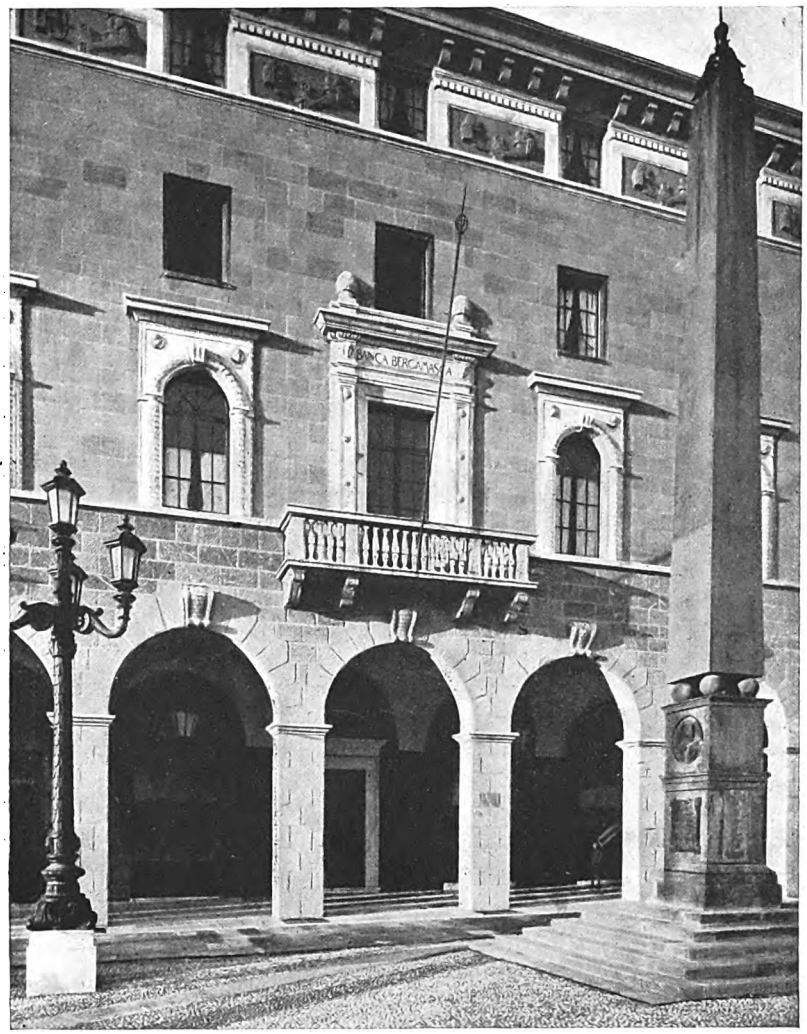
(1) Sul nuovo centro di Bergamo vedi « *Emporium* », Aprile 1924, p. 265 e Dicembre 1925, p. 381.

Digitized by Google

E, su questa ricchezza, interessante l'apparente povertà delle finestre del secondo piano, buon segno d'architettura viva nelle belle proporzioni del vano e nella limpida nettezza degli spigoli.

Il Palazzo è stato costruito con preziosa cura, con l'amore della sostanza che l'incarna oltre che delle linee che lo definiscono, con la scelta delle belle pietre e delle buone maestranze, con quel bel modo del costruire pieno, senza que' dubbi e trascuranze che più un mal abito d'avara speculazione che non un savio senso d'economia persuade troppo spesso anche nelle più dispendiose costruzioni d'oggi.

Guardate la parete a nord. Non è più una facciata ma solo una parete destinata ad essere coperta, appena il seguito delle costruzioni vi appoggerà altro edificio. E tuttavia, per quest'anni che ha pur da vivere, invece di una parete d'intonaco rozzo, villana, s'è ritmata in un delizioso movimento di gustati respiri.



PALAZZO DELLA BANCA BERGAMASCA: CENTRO DELLA FACCIATA ORIENTALE. (Fot. Paoletti).

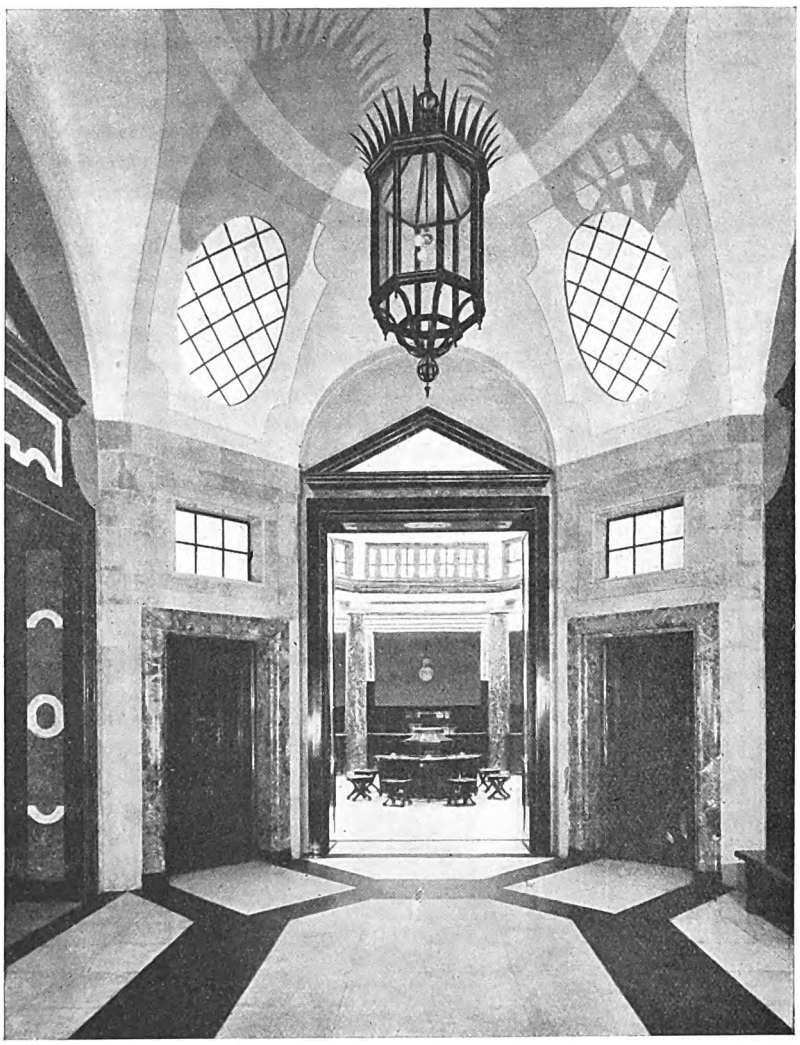
***

L'edificio ha interesse anche per chi non lo guarda soltanto dal marciapiede. Non è soltanto, come per i barocchi, un prospetto alzato nella scenografia d'una piazza, ma è, come per i moderni, un organismo vitale, che cresce su un piano e attorno a una spina dorsale.

Digitized by Google

Non vogliamo commentarne qui la pianta, per non entrar dentro tecnicismi da iniziati. Ma basterà invitar i lettori a guardar il Palazzo di scorcio, appunto da quell'angolo di nord-ovest dove siamo già andati assieme per vedere la parete a nord. E subito tutti s'avvedono di quali movimenti complessi, rientranti e salienti, vive il robusto edificio.

La facciata desidera assumere una certa solennità, ma più in alcuni motivi decorativi che non in una reale imponenza di volume. Non poteva batter fuori, sul prospetto della piazza, coll'impulso violento d'una massa autoritaria. Il piano regolatore della città nuova non fissava soltanto le aree da costruire o da lasciar libere, ma legava in una unitaria concezione architettonica, quasi in una disciplinata gerarchia, lo sviluppo e l'ardire d'ogni massa. Pur nella varia vivacità delle diverse note caratteristiche, quel-



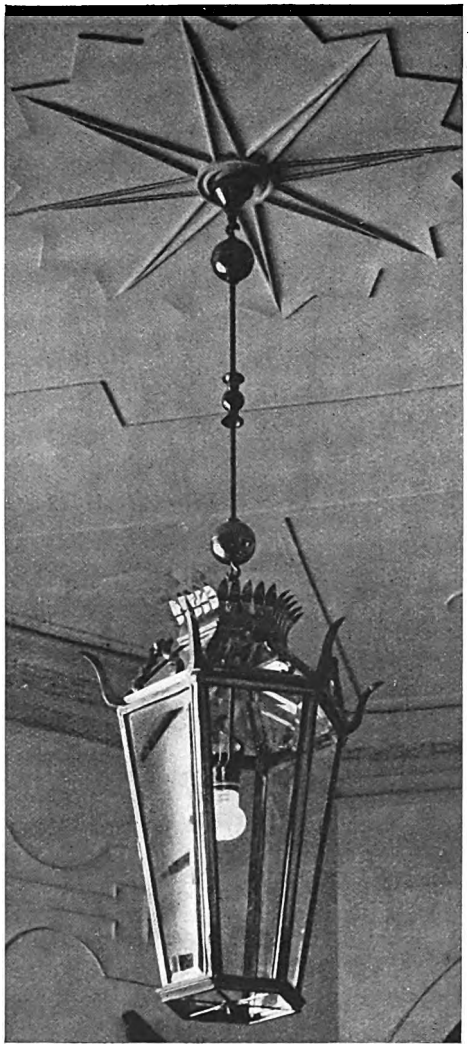
VESTIBOLO. (Fot. Paoletti).

l'assieme architettonico doveva serbare una certa aria di famiglia. E la breve svoltatina sul portico serve appunto a diminuire il Palazzo quasi a Palazzina. Il sesto piano vi resta arretrato, e anche i cinque che vi si contano e dovrebbero comparirvi invece vi scompaiono, due conglobandosi nel porticato, uno nascondendosi sotto la gronda.

Si è all'impostatura del prospetto tradizionale,

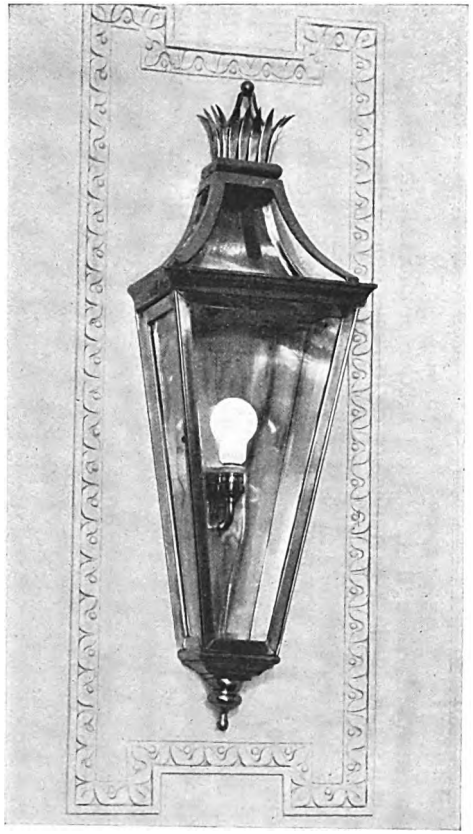
Digitized by Google

LAMPADA AL PIANTERRENO DELLO SCALONE.



LAMPADA AL PRIMO PIANO.

PALAZZO DELLA BANCA BERGAMASCA.



ALTRA LAMPADA DEL PRIMO PIANO.

(Fot. Paoletti).

Digitized by Google

misurato sul sereno metro dattilico d'un vasto zoccolo, d'un piano nobile, e d'un sovrapiano alleggerito. Il metro lieve brilla nell'aria: non pesa nè domina. Consente, lì vicino, all'alta torre, ancora il suo dominio. Nè così il Palazzo solo s'inchina al gusto chiaro e arioso della Bergamo nuova. S'affaccia sulla piazza quasi con una grazia invitante, attraente. Sembra ancora la vecchia casa a tre piani, costruita in altri tempi per l'unico signore, proprio per quel trionfante vecchie proporzioni che fa la grande massa della costruzione, ma, su questa stessa linea del conciliare invece che del prorompere, in ben più sottili conteggi di contraddittorie esigenze.

Anche senza riprodurre la pianta, basterà dire che allo sviluppo dei sei piani è da aggiungere quello del sottosuolo, col caveau della Banca; che l'edificio è animato da ventotto scale; che mentre le facciate principali sono impegnate dalla Banca Bergamasca, come l'edificio fosse

SALONE DEL PUBBLICO. (Fot. Paoletti).

balcone del piano centrale che il forte zoccolo armato sorreggeva e l'ultimo piano leggero difendeva, come una vasta gronda. Davvero il Palazzo non s'esprime in quella violenza di masse torreggianti, di ritmi diagonali, d'angoli a sperone, che la forza complessa della vita moderna porta spesso in una logica brutale ne' suoi organismi fedeli e che poteva scoprirsi anche in questo affollato edificio se lo si fosse lasciato venir avanti in tutta la pienezza delle sue molteplici voci.

Se voi lo guardate, invece che dalla piazza sorridente, dall'angolo di nord-ovest, la massa architettonica si scopre, in una seguace ondulazione, in tutta la sua pienezza.

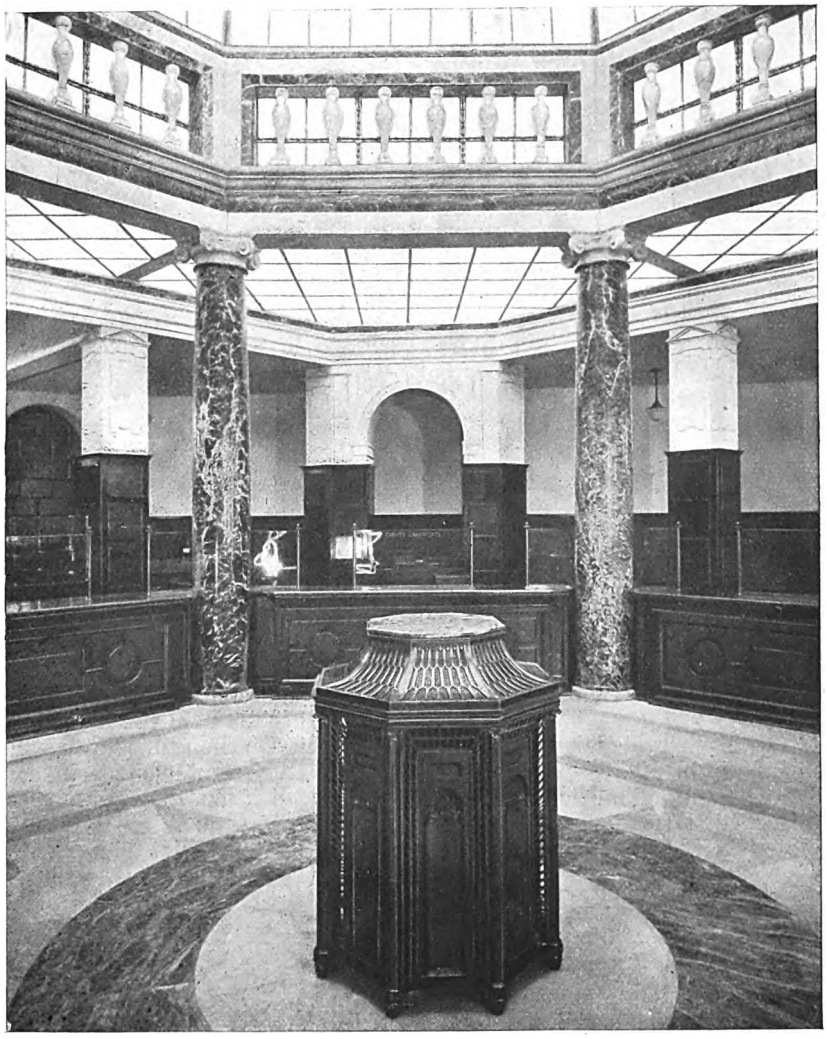
Ma le originali soluzioni organiche dell'edificio non sono tutte in questo astuto apparire in tutto da lei occupato, ha invece dovuto rispondere alla necessità di appartamenti privati, di negozî, di ufficî, e persino d'un albergo, lasciando naturalmente a ciascuno una eguale libertà di movimenti e un uguale decoro di presentazione.

Nè queste eran le sole difficoltà d'organamento, del massimo sfruttamento col minimo sforzo d'apparenza. A questo arrivano molti architetti, di fronte alle più impensate esigenze dei clienti, abili ministri dell'impossibile. Più stanze vogliono i clienti, e più ne schiacciano una su l'altra i costruttori, senza badar pel sottile se siano poi tutte stanze belle o almeno tutte finestre respiranti. Qui la difficoltà vera era nel dare a ciascuna esigenza la sua massima soddisfazione: e bisogna dire che l'architetto v'è riuscito.

Digitized by Google

Basta guardare le soluzioni del Salone del Pubblico e del Salone del Consiglio. Il primo, cui si giunge dal portone centrale, attraverso il solo Vestibolo, obbligava a svuotar di colpo tutto l'edificio per il suo cupolone vitreo, anima la più e invade quindi anche il giro delle stanze superiori.

Tutte e due sono state delle soluzioni logiche e razionali. Quando voi girate pel Palazzo non sbattete mai contro un muro, ma c'è sempre una

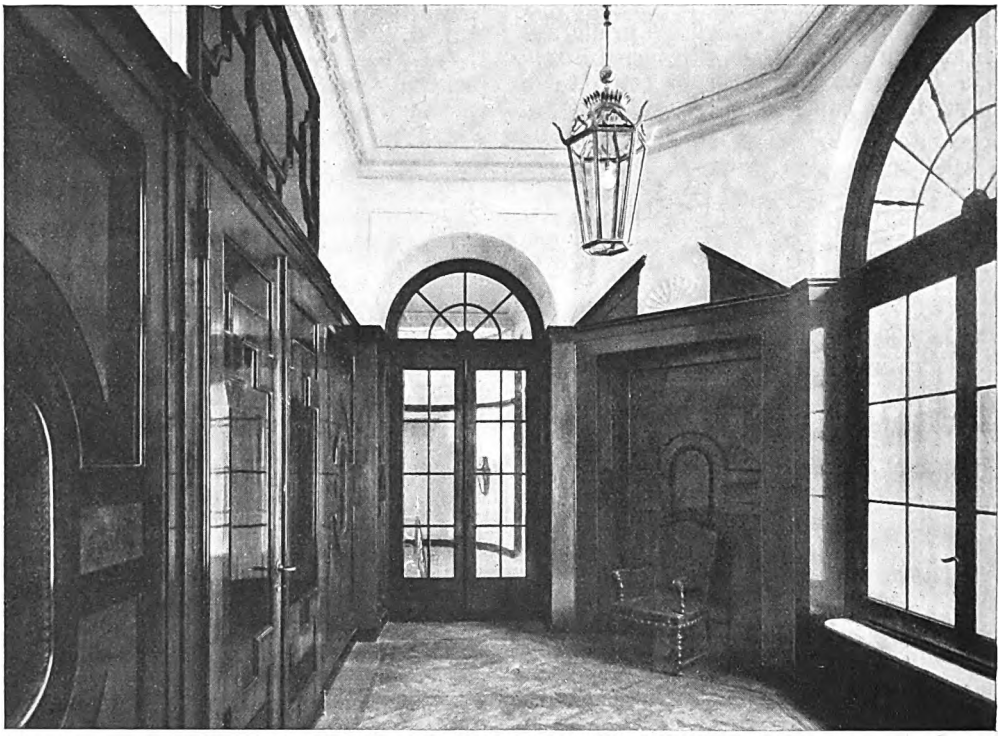


PARTICOLARE DEL SALONE DEL PUBBLICO. (Fot. Paoletti).

paradossale per un edificio a densità costruttiva, pericolo di slegamenti dove si tendeva a stringere. Ma lo stesso Salone del Consiglio, per arrivar bene in facciata, ad affacciarsi al balcone centrale, e aver tutto il suo sviluppo, è stato un paradosso architettonico, poggiato com'è metà sul portico e metà sul vestibolo, secondo pericolo di slegamenti nell'edificio e tanto più serio se pensate che questo Salone ha l'altezza di due piani scala aperta e un allacciamento pronto. Con agili risorse, uscendo dagli schemi normali, creando gli spazî che mancavano, inventando schemi opportuni, risvolti e risorse, l'architetto ha sfuggito il disagio, nella unità razionale degli svelti e pratici rapporti d'ambienti.

Il Salone del Pubblico può esser visto bene attraverso le nostre fotografie: e tutti possono controllarne, anche senza seguirli sulla

Digitized by Google



ANTISALA DEL CONSIGLIO. (Fot. Paoletti).

pianta, i rapporti facili con l'Ufficio Cambî, il Caveau, ecc.

Di cortili adattati a saloni, di saloni coperti in vetro, tutti ne hanno in mente. Sono la nota più comune d'ogni architettura d'ufficio, e particolarmente bancaria. Tutti ricordano la mestizia di quei vetri ipotetici, messi lì a lasciar passare una luce che non c'è mai, appannati e grigi, freddissimi. Tutti ricordano anche in qualche grande Banca Milanese la melanconia delle lampadine elettriche perpetuamente accese sotto quei lividi cieli vitrei.

Qui il vetro è invece teso sulla luce. Serve, come nelle finestre leali di qualunque onesta stanza, a moderare la luce, non a farla desiderare; più limpida e viva dove son gli impiegati, più dolce e diffusa dove si ferma il pubblico. E se ci pensate bene è proprio il rovescio del solito. Non eravate abituati a veder sul pubblico lo pseudotrionfo della cupola vitrea, e là, negli angoli, dov'è il cassiere a contare i biglietti, il cielo tornar chiuso e nero, proprio dove doveva essere più autentico e lucente?

***

Muzio è un architetto logico e attento. Per questo ha risposto bene, nello sviluppo degli interni, all'esterna riquadratura di Piacentini. Ma tutti sanno però che il suo orgoglio è d'essere un architetto, non un solo ingegnere. Egli pensa ad una architettura come arte, come sogno libero di linea, di ritmo, di forma, evaso dai nodi della logica strumentale. Non s'accontenta della bellezza dell'architettura militare, degli slanci strutturali delle costruzioni di officina. Maggiormente ama Alberti e Palladio. Sente l'architettura in una rilevata fantasia.

Ha l'amore di certi ritmi classici, e così li ha gustati da rifarsene altri suoi, in una così personale interpretazione del gusto architettonico che nella giovane architettura italiana è subito entrato marcando una tendenza e capeggiandola.

L'architettura è oggi in un momento curioso di crisi, di fronte a problemi fondamentalmente nuovi, nella necessità che l'investe d'una totale rielaborazione, nell'incarnarsi in organismi di cui oggi per la prima volta la vita pone l'esigenza, e nell'usufruir di sistemi che oggi soltanto la tecnica ha scoperto. Ed ogni esperienza che v'entri con passione deve aver la nostra simpatia perchè avrà il suo risultato: non solo quella che s'inebria, e a volte soltanto a parole, delle più evidenti verità formali, ma pur quella che, vitalmente possedendo le più eccitanti novità orga-

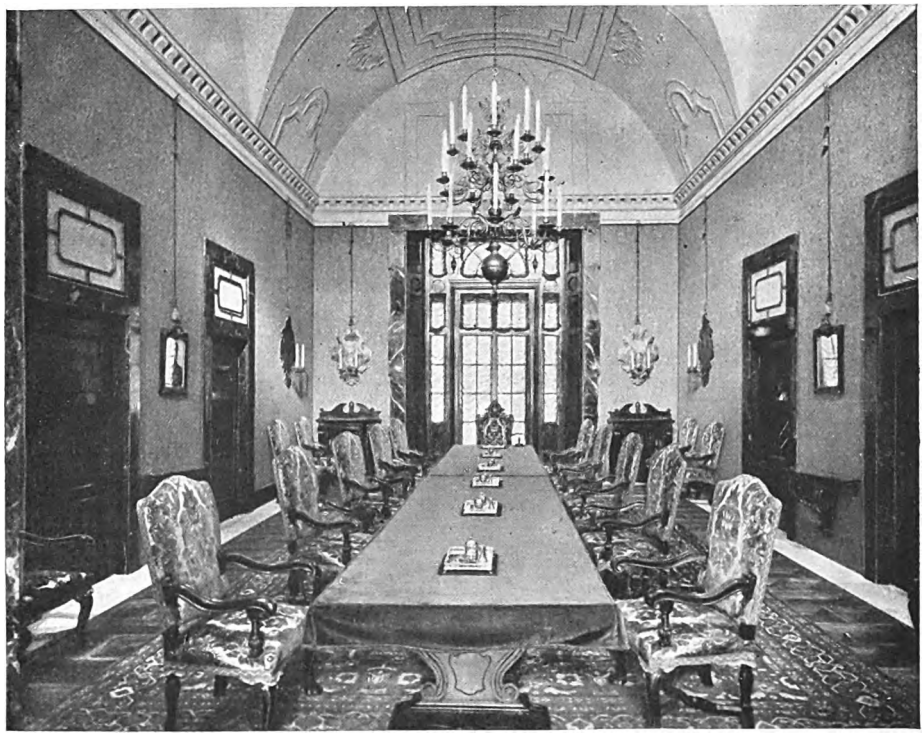
Digitized by Google

niche, ne tempera ogni prepotenza polemica, come quando — in questo grandioso Salone della Banca Bergamasca — si portano le belle colonne di verde Alpi a imprigionarsi tra i banconi di legno lucido, e le cornici di marmo bianco di Musso nascondono le potrelle di ferro.

Una più eccitante novità fantastica accenna a superare i motivi economici della costruzione. L'ampia cupola vitrea sembra dar luce non solo al pubblico e agli impiegati ma alla stessa architettura, trasfigurandola. C'è come un diverso mondo arioso, in quel Salone, e l'architetto non s'accontenta di farne un castello di ferro, tettoia per gente di passaggio, così com'è preso in quella brillante luce gustata. Nè, in quella gioia di luce viva, s'esalta soltanto sino al facile lusso archeologico di scambiar questo suo problema per il solo problema, per esempio, dell'ottagono del Battistero Laterano. Se gli nascono quelle colonne colorite come gemme, è per sentirne il corpo tenero e morbido fluire in una linea inedita, non per scenarî d'inopportune rievocazioni storiche. Se il giro della cupola s'appoggia su una balaustrina finta, la linea che scava e snoda le colonnine non gioca in ozî stilistici e in lussi decorativi ma segna ritmi aerei, ottimistici. Se l'architetto viene all'originale incontro del ferro col marmo, non è per negare il ferro ma per affermare il marmo. Ogni forma, ogni tono, ogni riposo è in continuo schiarire, nel togliere i pesi e l'ombre fosche, nell'ornare le linee fluide che scintillano nell'aria e i toni lucenti che vibrano gioiosi. Tra quei vetri lattei il ferro si schiarisce nel marmo, l'ombra è trasfigurata in una luce pacata. E se a quella elegante balaustratina finta nessuno si affaccia, nessuno s'appoggia mai, voi potete là dietro, in quell'ignoto mondo di cristallo, su quell'aperte e invisibili terrazze di cristallo, sognare il passo leggero e scorrente di fatate fanciulle senza peso e senz'ombra. Così l'architettura gentilmente s'è trasformata, che vi s'apre come un'immagine lirica, come un invisibile mondo. Il Salone ha un suo accento, una sua luce viva, una sua bellezza chiara e svelta, sorgente.

Il Salone è da guardar anche dal Vestibolo, che vi introduce anche spiritualmente.

È il Vestibolo uno degli ambienti che l'architetto ha gustato con più completa libertà. L'ossatura vi è soda, ma la linea ci si snoda agile. Sembran battervisi insieme il desiderio d'una robustezza chiusa e pure d'una sveltezza di passaggi. Nelle vôlte che s'incastrano arrotondandosi, nelle pareti che svoltano come a serrare il passo, nelle cornici che stringono piene ogni vano, c'è qualcosa tra la prigione e la cassaforte, centro e chiave d'alcuni snodamenti architettonici. È un



SALONE DEL CONSIGLIO. (Fot. Paoletti).

Digitized by Google

vestibolo di Banca, non di Club. Ma nelle corse del pavimento, che sembrano schematizzare i movimenti organici della costruzione, le vie si fanno subito aperte, pronte al lavoro.

Per intender bene questi suoi interni valori conviene osservar il Vestibolo più nel disegno del progetto che nella fotografia, non perchè la costruzione non abbia realizzato il progetto, ma solo perchè il disegno ci apre il Vestibolo com'è nel suo giusto angolo visuale invece che nella quel modo che si è sempre usato dal Cinque al Settecento, per il loro accento di colore, come note salde e costitutive, invece di esser utilizzati, come oggi più amano, nel capriccio delle venature, come bizzarrie rabescate.

Nell'unitario accento pittorico come nel dialettico serrarsi della linea acquista l'architettura del Vestibolo il suo caldo raccoglimento centrale da cui vengon gli schiarimenti degli ambienti più aperti; a destra e sinistra i chiari ambienti

PARETE DEL VESTIBOLO VERSO LO SCALONE. (Fot. Paoletti).

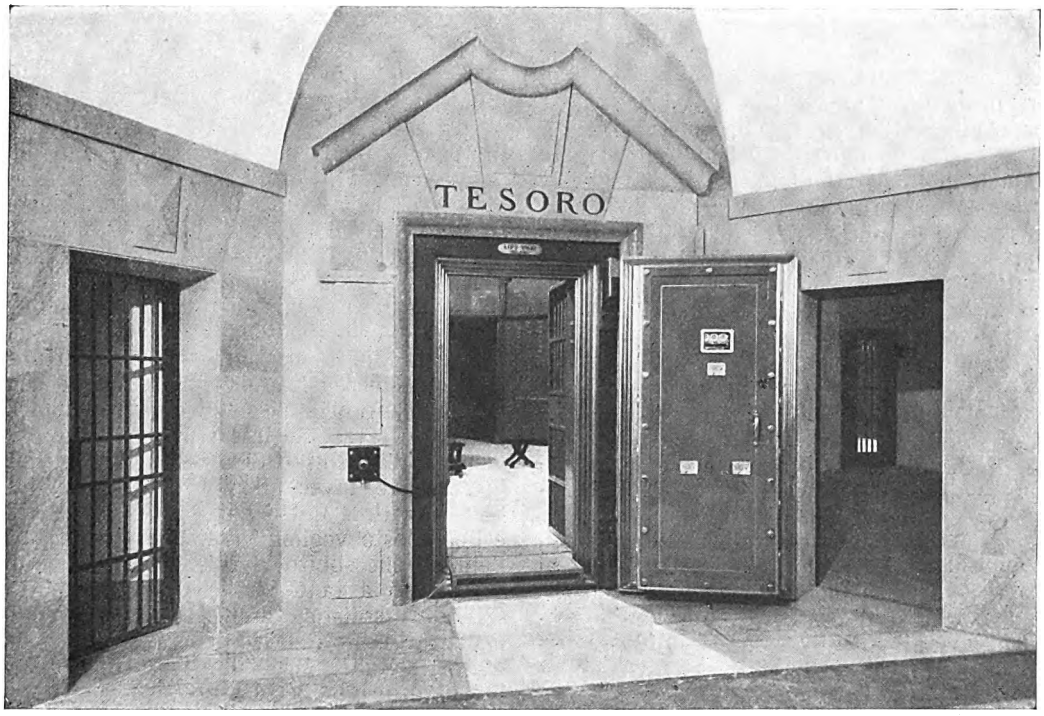
forzata alterazione dell'obbiettivo fotografico a grande angolo. Ma il Vestibolo è piuttosto da vedere nella sua realtà, per coglierne la piena unità, nel punto dell'ambiente vivo, nell'intonazione, nell'atmosfera vitale, architettura — com'è pur questa — di colore.

La forte intonazione generale rosso-nera stacca nettamente sullo Scalone a sinistra di granito scurissimo, pareti grigie e soffitto bianco, e nel Salone verde e bianco. I quattro pilastri sono in botticino e le porte in marmo macchiavecchia, giallo e rosso. Negli archi, le porte, la bifora della scala e la targa, in marmo nero con bianco e macchiavecchia. I marmi vi sono intonati, a dell'Ufficio Cambio e dello Scalone, e diritto l'argentino Salone brillante di candidi marmi e di vetri radiosi.

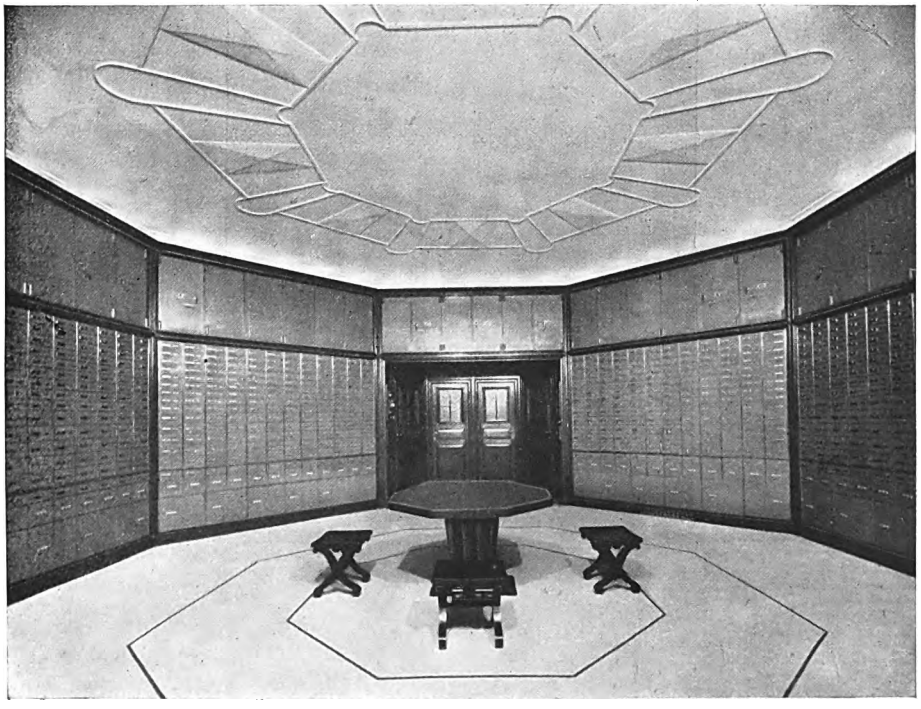
Anche dove i marmi son stesi solo a terra e le pareti son lucide di solo stucco, come nell'ufficio Cambio, nel solo ritmarsi degli spazî e modularsi di poche sagome, l'architettura, vicino a quel caldo Vestibolo, facilmente diventa cristallina e aristocratica. Vi bastano toni semplici, ritmi senza colore, come senza presa, senza chiaroscuro, solo sorridenti, perchè si spieghi il gusto raffinato delle poche fascie e delle tenui sagome, in un evidente carattere.

Anche al piano superiore quell'architettura,

Digitized by Google



PORTA DEL TESORO. (Fot. Paoletti).



CAVEAU DEL PUBBLICO. (Fot. Paoletti).

Digitized by Google

che sa adoperar materie preziose, colori ricchi, respiri profondi, non ha però bisogno d'esser sempre sontuosa per spiegar il proprio gusto.

S'arriva al piano superiore per lo Scalone vasto e limpido, dalle pareti di stucco lucido bianco sulla scala di marmo nero di Valcamonica, a curve che sui ripiani sembrano ampliarsi per la sola magia della decorazione a ritmi spaziali; e su, naturalmente, il vano più importante è il Salone del Consiglio, di cui abbiamo già detto lo sviluppo grandioso.

Ma anche chi si fermi all'Antisala può gustarvi uno schietto gioco di scuri e di chiari che sembra fabbricar l'ombra sul sole, in una allusiva freschezza. Anche chi s'accontenti dell'Anticamera della Direzione o dell'Anticamera del Consiglio, vi sente subito la nota vivida, agile, la freschezza franca di questa originale architettura.

Anche lontano dai marmi, dalle stoffe, dai lussi, anche a ridiscender in fretta lo scalone fino ai sotterranei, dove l'architettura non è più che una linea libera, dove, sottoterra, non arriva più alcuna vanità stilistica, dentro la massa serrata dell'anticaveau e del caveau, quest'architettura è sempre viva come arte.

Davanti alla porta del Tesoro, con quella linea fantastica, tra molle e difensiva, più che all'oscura diffidenza dell'andar a nascondere sospettosi i denari sotto terra, piuttosto si pensa al castello incantato. Anche quella porta è la più illogica. Sesamo apriti! Nessun ragionamento ne scopre la giuntura. Nessun ragionamento l'aprirà ma sola la parola magica, la chiave segreta. E di là c'è un mondo senza contatti, fuor del ritmo della vita, così chiuso come neppure non è la grotta più secca. S'è davanti alla porta del Tesoro, come fossimo appena scesi dalla cavalcata fantastica.

Questa è la curiosa forza dell'architettura, che crea una linea lirica anche se si muova dentro i ragionamenti della vita e magari tra le polemiche degli stili. Trascende, se vive, nella sua potenza lirica: e gli architetti che s'intitolano razionalisti incastellano invece il più delizioso mondo di fiabe lunari, e quelli che s'affermano classicisti e per questo voglion vivere bene in terra tanto l'amano che subito la trasfigurano e l'esaltano.

Accanto a tanta architettura riprodotta dai formularî stilistici, architettura di grammatici pedanti, questo Palazzo della Banca Bergamasca non è soltanto un bell'esempio di logica viva, ma di ardente libertà espressiva.

RAFFAELLO GIOLLI.

PORTALE D'INGRESSO — SCOLTURA DI S. SAPONARO. (Fot. Paoletti).

TUTTI I DIRITTI RISERVATI - EZIO SANGIOVANNI DIRETTORE RESPONSABILE - OFF. DELL'ISTIT. IT. D'ARTI GRAFICHE, BERGAMO

Digitized by Google

VOL. LXVIII Nº 407

EMPORIVM

RIVISTA MENSILE ILLVSTRATA D'ARTE E DI CVLTVRA · BERGAMO

NOVEMBRE
1928 VII°

COSTA L.5
ESTERO
-L.7-

Digitized by Google

Vol. LXVIII.
N. 407.

EMPORIUM

BERGAMO
Novembre 1928

CONTIENE:

LA RAPPRESENTAZIONE ARTISTICA DEL CAVALLO - II, Guido Marangoni (con 20 ill.). 263

ARCHITETTURA, PAESAGGIO E ARTE DEL GIARDINO, Antonio Nezi (con 18 ill.) . 277

CURIOSITÀ ARCHEOLOGICHE: UN ANTICO TIMBRO DI CRETA, Dott. Giovanni Antonucci (con 8 ill.) 290

LA GRANDE BONIFICA SARDA, Renzo Larco (con 18 ill.) 293

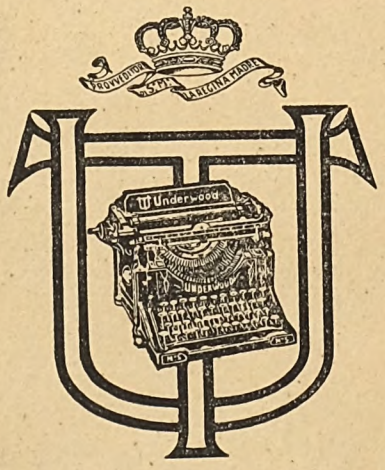
CRONACHE: *Cronache Musicali*, Adriano Lualdi (con 12 ill.). — *Cronache Estere*, G. Delogu (con 8 ill.). — *Cronache Padovane*, Giovanni Fabris (con 6 ill.) 307

COPERTINA: *Composizione originale di* Angelo Guazzoni.

Underwood

La macchina da scrivere perfetta

Campione mondiale di Velocità



SEDE CENTRALE

GENOVA
Via Roma, 10
Telef. 51-671

AGENZIE in

MILANO - TORINO
--- ROMA ---
BOLOGNA - VENEZIA
NAPOLI - FIRENZE
e principali Città.

Tito Beuf

CASA ITALIANA FONDATA NEL 1900

UNICA AGENZIA IN BERGAMO - Viale Vittorio Emanuele, 2 - Telef. 17-72

(Palazzo Banca Mutua Popolare)

Digitized by Google

EMPORIUM

RIVISTA MENSILE ILLUSTRATA D'ARTE E DI COLTURA

Si pubblica in fascicoli in 4° illustrati da circa 100 finissime incisioni e tavole separate.

DIREZIONE E AMMINISTRAZIONE

presso l'ISTIT. ITALIANO D'ARTI GRAFICHE — BERGAMO

PREZZI DI ABBONAMENTO:

		ITALIA	ESTERO
Spedizione in sottofascia semplice	Anno	L. 50,—	L. 70,—
	Semestre	„ 30,—	„ 40,—

Fascicoli separati L. 5,— Estero L. 7,—

Con l'" INDICE VENTICINQUENNALE DELL'EMPORIUM „ - **L. 80,—**

Grosso fascicolo in 4° (formato EMPORIUM) di circa 120 pagine.
Contiene i richiami al testo, autori ed illustr. dall'annata 1895 all'annata 1919 compresa.
(Il solo Indice costa L. 40,—).

I reclami per smarrimento devono essere diretti alla Casa entro un mese dalla data di ricevuta del numero successivo.

Ad ogni cambiamento d'indirizzo durante l'abbonamento in corso aggiungere lire UNA per la spesa relativa. Non si eseguiranno cambiamenti d'invio se non dietro rimessa anticipata di detta somma.

Per la rilegatura semestrale dell'EMPORIUM:

Sono ora disponibili le apposite copertine in tela e oro ciascuna **L. 10,— Estero L. 12,—.**

Inviare cartolina-vaglia all'**ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE, Editore - Bergamo** o rivolgersi ai principali Librai del Regno o presso i seguenti nostri Uffici:

TORINO, Via Pietro Micca, 12. Telefono 47-888.
MILANO, Corso Roma, 42. Telefono 80-433.
BOLOGNA, Via Gombruti, 21. Telefono 11-96.
FIRENZE, Via dell'Oriuolo, 37. Telefono 22-329.
ROMA, Corso d'Italia, 97. Telefono 32-882.
GENOVA, Via S. Donato 4-2. Telefono 13-55.
BARI, Via Calefati, 40. Telefono 1-77.
PALERMO, Via Gagini, 19. Telefono 8-92.
NAPOLI, Via Tommaso Caravita già Nuova Monteoliveto, 10.

Digitized by Google

VERROCCHIO: MONUMENTO AL COLLEONI. — VENEZIA, PIAZZA S. GIOVANNI E PAOLO.

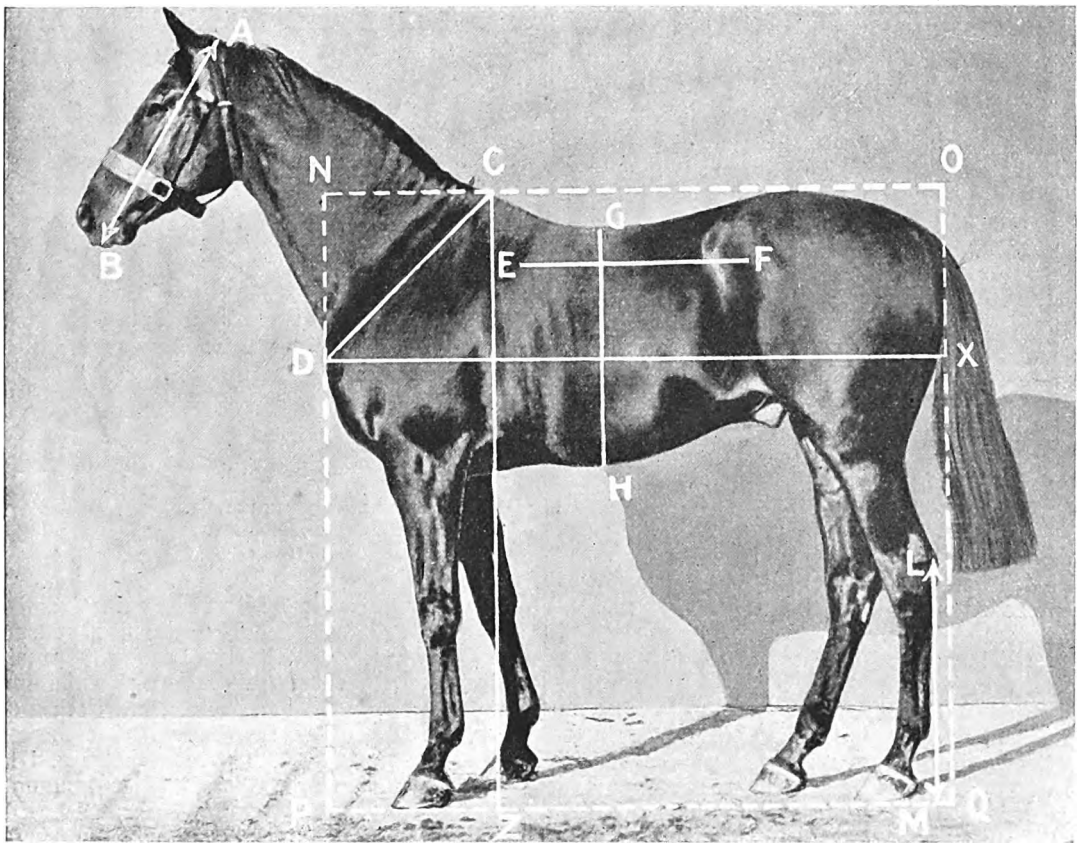
Digitized by Google

EMPORIUM

VOL. LXVIII. NOVEMBRE 1928 N. 407.

II — LA RAPPRESENTAZIONE ARTISTICA DEL CAVALLO

LE divinatrici osservazioni di Leonardo sulle proporzioni del cavallo — come già abbiamo avuto occasione di notare — trovarono sempre più eloquente conferma dalle graduali conquiste della scienza moderna. Onde il quadro, che presentiamo qui presso, delle misure rilevate sopra un « puro sangue » da corsa, corrispondono esattamente con quelle rilevate dal Vinci, nei noti disegni della biblioteca di Windsor, sul cavallo da guerra suo coevo. Epperciò riesce tanto più strano di constatare come la rappresentazione artistica del cavallo, non solo durante il medioevo, ma ben anche in quel Rinascimento che dal genio di Leonardo venne aperto e tutto illuminato, offra tanti peccati e tante illogiche licenze.



LE PROPORZIONI DEL CAVALLO SECONDO LEONARDO DA VINCI, SEGNATE SOPRA UN « PURO SANGUE ».

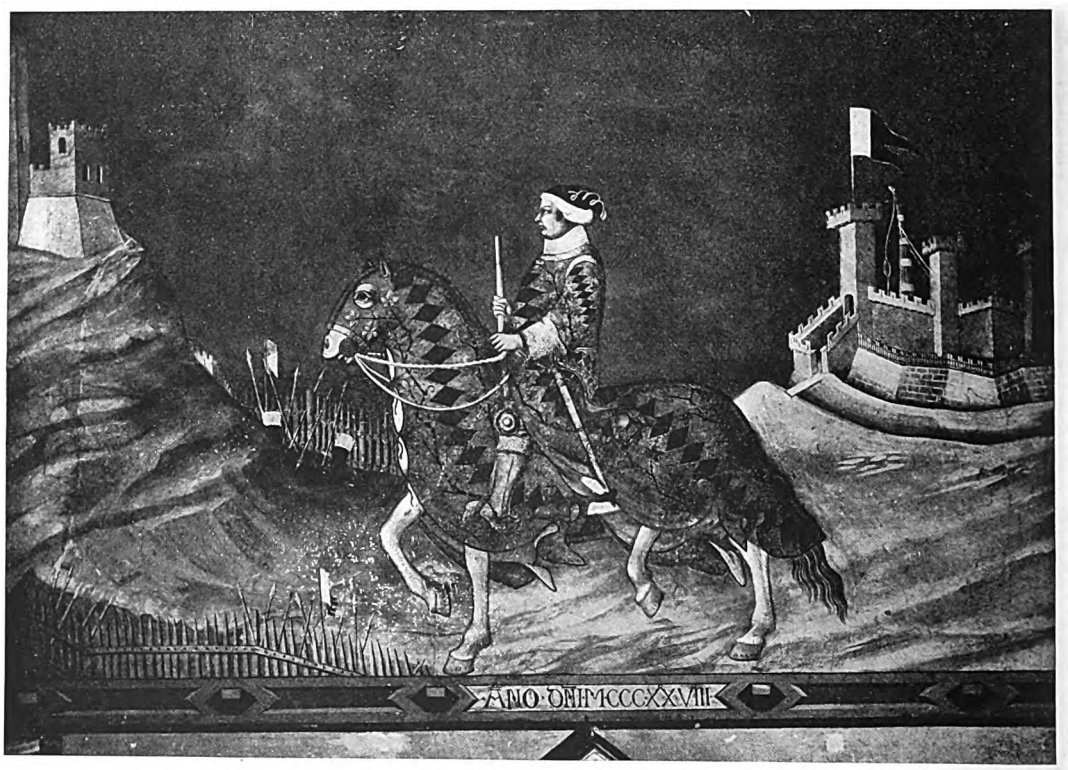
A B = C D A B = G H D X = A B × 2½ N O Q P QUADRATO D'ISCRIZIONE.
A B = E F A B = L M C Z = A B × 2½

ALTEZZA C Z = LUNGHEZZA D X

Digitized by Google

Mentre Fidia nel fregio del Partenone e gli altri scultori dell'antica Grecia sono riusciti a esprimere tanta realtà di vita piena e fremente nei loro piccoli cavalli della Tessaglia — già perfetti strumenti di guerra, completamente docili alla volontà dell'uomo — l'arte del medioevo e del Rinascimento segna a confronto di quella greca una inesplicabile decadenza alla quale si era pur gloriosamente sottratta l'arte romana. Poichè al cavallo di Marco Aurelio ed ai pace di reggere colla mole massiccia le armature che avevano cominciato ad appesantirsi colle *catafratte*.

E questo tipo di cavallo forse i romani l'avevano importato dalla Gallia e dalle Fiandre che furono poi il vivaio equino di tutto il medioevo avanti che — all'epoca delle crociate — la nostra Cremona diventasse magnifica allevatrice di cavalli di razza belga, gloria che continua a tutt'oggi....



SIMONE MARTINI: GUIDO RICCIO DA FOGLIANO — PALAZZO COMUNALE DI SIENA.

molti della stessa epoca che abbiamo riprodotti nel precedente articolo, si può rimproverare la forma tozza e pesante, la sproporzione fra il volume del corpo e le esili estremità, la forma secca ed insignificante della testa, ma non il calore della vita e lo sforzo di ispirarsi al vero. Questi scultori romani sono riusciti a caratterizzare il cavallo del loro tempo ed a delinearne il tipo della *razza*: il che purtroppo avviene assai di raro nei saggi degli artisti di oggigiorno. Il cavallo romano non era più il piccolo e nervoso cavalluccio d'origine orientale dei greci, montato a dorso nudo, coi piedi del cavaliere a fior di terra.... I guerrieri di Roma vennero adottando un assai diverso modello di cavalcatura, ca-

***

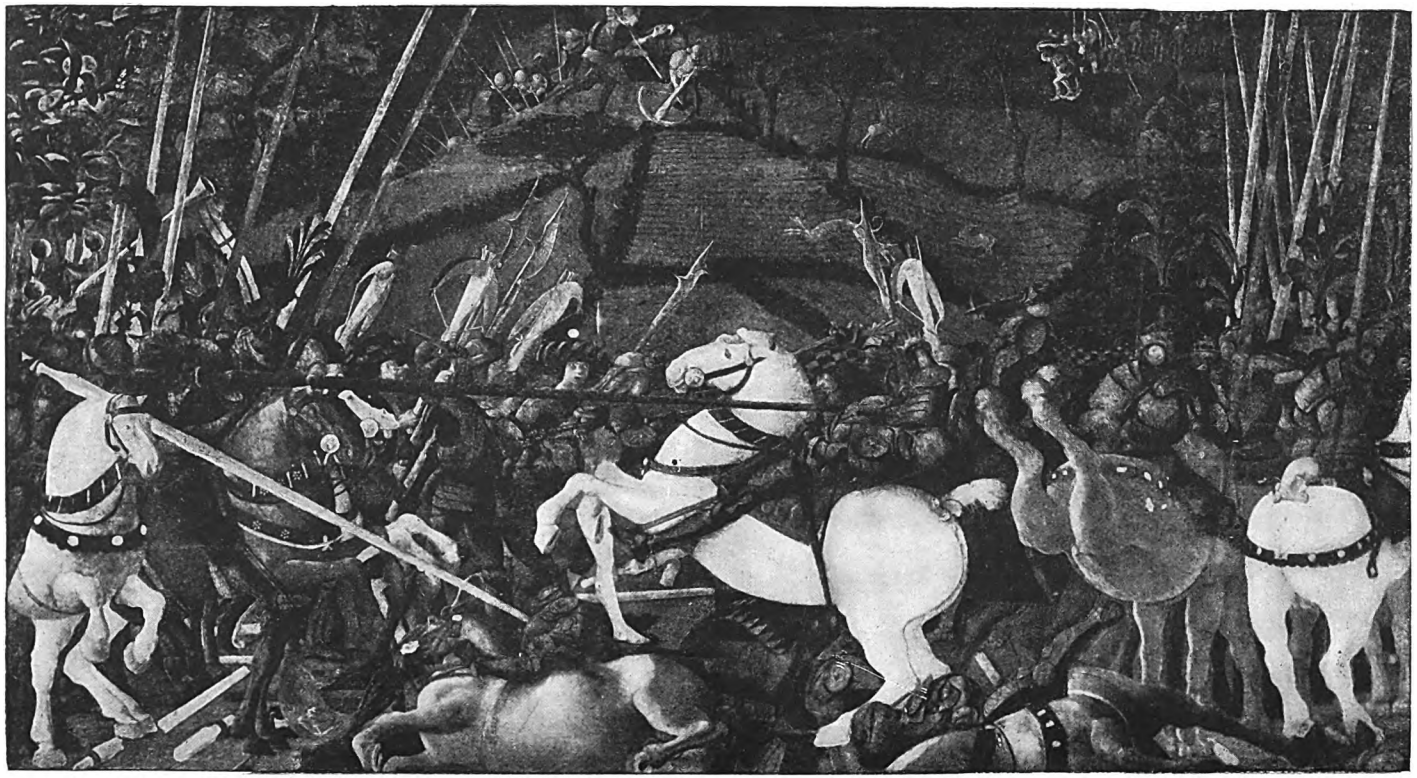
Non si possono concedere attenuanti agli artisti del Medioevo e del Rinascimento, pensando che — come tanti loro colleghi contemporanei — essi avessero pochi e scarsi contatti coll'animale tanto bello di forme e di gesto. Gli artisti, a quel tempo, erano quasi tutti cavalieri come ogni persona di riguardo e di qualche coltura. I loro viaggi da un centro all'altro li compivano in sella od in vetture trainate da cavalli. Ed a quell'epoca, inoltre, gli allevamenti equini erano monopolio — oltrechè delle Corti principesche — di quei conventi e di quelle abbazie dove gli artisti soggiornavano a lungo per dipingere i loro affreschi ed i loro quadri, avendo sotto gli

Digitized by Google

PIETRO LORENZETTI: CAVALCATA;
PARTICOLARE DEL « BUON GOVERNO » NEL PALAZZO COMUNALE DI SIENA.

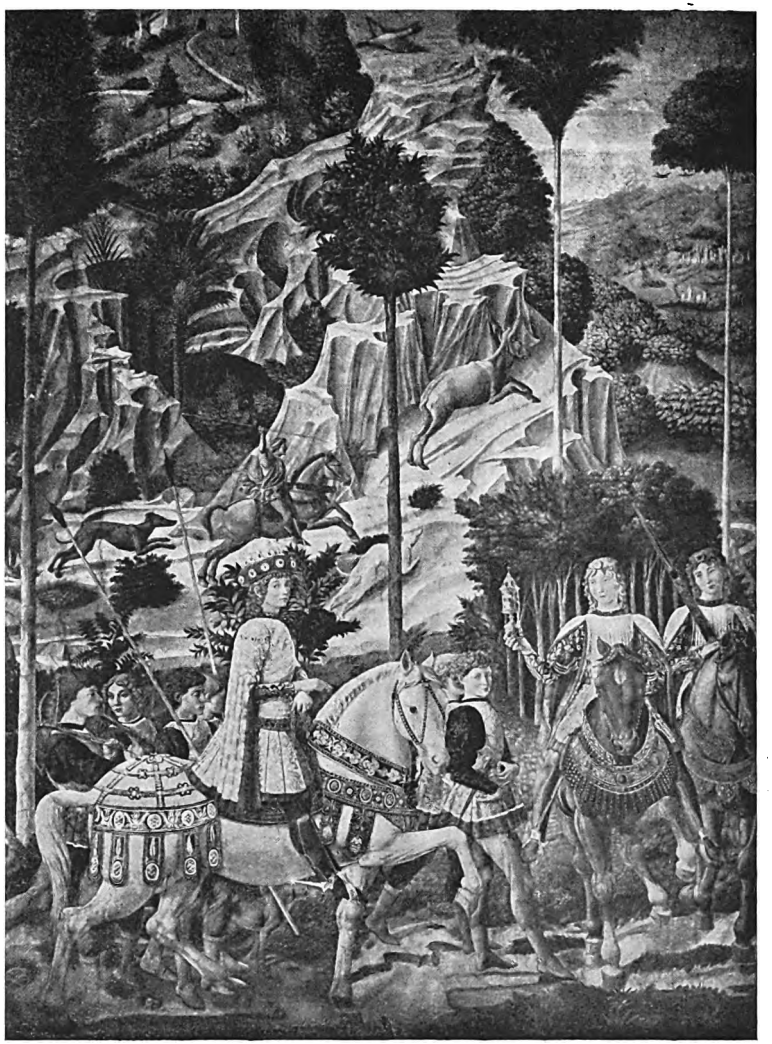
SPINELLO ARETINO: RITORNO A ROMA DI ALESSANDRO III.
PALAZZO COMUNALE DI SIENA.

Digitized by Google



PAOLO UCCELLO: COMBATTIMENTO DI CAVALIERI. — GALLERIA DEGLI UFFIZI, FIRENZE.

Digitized by Google



BENOZZO GOZZOLI : PARTICOLARI DEL « VIAGGIO DEI RE MAGI ». — PALAZZO RICCARDI, FIRENZE.

Digitized by Google

occhi quotidianamente numerose teorie di stalloni, di fattrici e di puledri colla possibilità di studiarli nella struttura e nei loro varii e sempre interessantissimi atteggiamenti.

In Spagna, nel convento di Cordova, esiste tuttora uno di questi allevamenti, fondato dal califfo moro Abderrhaman I: e da tanti secoli offrì invano infiniti e mirabili temi agli artisti di buona volontà!

Invece, poichè il tipo del cavallo romano si ripeteva nel cavallo belga sempre più oberato di gualdrappe e di corazze metalliche, intorno agli esempi romani e specialmente colle rifazioni monotone della statua di Marco Aurelio si perpetuò per secoli una maniera comoda e grottesca che assolveva da ogni diretta osservazione e da ogni personale sforzo cerebrale nel disegnare o nello scolpire il cavallo. Era più facile ripetere le formule convenzionali ormai adottate dagli illustri e dai mediocri! Il cavallo venne raffigurato soltanto per il valore d'effetto decorativo ch'esso offriva: gli vennero esagerate la coda e la criniera con ricca, abbondante e svolazzante fioritura di peli — il che nel cavallo non è un pregio

JACOPO BELLINI: S. GRISOGONO. — CHIESA DEI SS. GREGORIO E PROTASIO, VENEZIA.

Digitized by Google

TIZIANO : I RE MAGI. — GALLERIA AMBROSIANA, MILANO.

RAFFAELLO : PARTICOLARE DELLA STORIA DI ELIODORO. — PALAZZO VATICANO, ROMA.

Digitized by Google

A. CARACCI : L'AURORA CHE RAPISCE CEFALO. — PALAZZO FARNESE, ROMA.

bensì un indizio di volgarità d'origine — si esagerò la mole del corpo per ottenere pienezze di curve e rotondità appariscenti a contrasto colle figure eleganti e sottili dei cavalieri, si diedero alle teste dei cavalli espressioni umane allo scopo di ottenere fra il guerriero e la sua cavalcatura quella unità spirituale e quell'intima armonia che non si sapeva derivare dalla conoscenza delle buone regole di equitazione e dallo studio approfondito della struttura, della miologia e della osteologia del cavallo. L'impressione pittoresca dell'insieme sostituiva l'esame intelligente e la esattezza ragionata delle proporzioni.

Le caratteristiche delle varie andature i cui diversi atteggiamenti sono anche il prodotto della volontà del cavaliere, non potevano essere fedel-

GIORGIO VASARI : IL CARRO DEL SOLE. — SALA DEGLI ELEMENTI, PALAZZO VECCHIO, FIRENZE.

Digitized by Google

mente riprodotte prescindendo da ogni rapporto e legame fra il cavallo e chi lo montava. Anche nel rendere le andature e le molteplici azioni si obbedì alle regole della convenzione ormai imperante più che ai consigli della realtà. Il cavallo al galoppo ordinario fu dipinto coi due piedi davanti alzati ed i due posteriori a terra dai primitivi fino a Carlo Vernet. Nell'azione più veloce fu adottato il *cliché* di proiettare all'avanti e

Anche il metodo dei vecchi egizi di simulare il galoppo coll'impennata del cavallo, ora libera ed allungata, altre volte frenata dal cavaliere, ebbe nuovi onori nell'arte medievale e cinquecentesca come li aveva trovati presso i decoratori greci dei vasi a figure nere, che allungavano a dismisura la groppa e le gambe distese dei loro cavalli, mentre quelli che ornavano con figure rosse li rappresentarono tanto alti col garrese sulla linea

STRADANO: GIOSTRA IN PIAZZA SANTA CROCE.
QUARTIERE DI ELEONORA, PALAZZO VECCHIO, FIRENZE.

all'indietro, quasi orizzontali, le quattro estremità nel cosidetto « galoppo volante » che corrisponde alla concezione popolare della corsa « pancia a terra ». Questa rappresentazione arbitraria del galoppo equino aveva origini molto antiche fra gli artisti orientali che l'usavano sopratutto nella tarsiatura delle lame di spade e pugnali assottigliando quanto fosse possibile — e per necessità di cose — le figurine d'oro delle decorazioni incastrate nell'acciaio.

E per la sua estetica un po' grossolana ma di sicuro effetto questa maniera di rappresentazione *schiacciata* venne poi spesso ripetuta a malgrado l'inverosomiglianza evidente, nei quadri e nei bassorilievi a soggetto equino.

del suolo come lunghi dalla punta del petto all'estremità della groppa, anticipando così, con un rigore ed una esattezza stupefacenti, le teorie e le constatazioni di Leonardo e del Bourgelat. Ma per stranezza di eventi gli errori marchiani trovarono imitazioni secolari mentre le deduzioni precise dell'osservazione diligente e dell'intuito geniale della realtà, rimasero misconosciute od ignorate!

Neanche le meno rapide e più facilmente controllabili andature del passo e del trotto ebbero verosimili traduzioni nell'arte: il passo che il cavallo eseguisce in quattro tempi alzando una gamba alla volta, con ritmo eguale e preciso, si è rappresentato il più delle volte non già sull'ap-

Digitized by Google

poggio tripedale ma con due gambe levate contemporaneamente dal suolo : e al trotto si diede un movimento laterale invece di quello incrociato. In questo difetto fondamentale di osservazione sono caduti anche gli artisti più grandi, dal Gozzoli al Bellini, da Paolo Uccello ad Andrea del Castagno. Vero è però che di recente un socio del Jockey Club di Firenze nell'ammirare i due santi equestri di questi due ultimi pittori nella cattedrale fiorentina ebbe ad esclamare : « Toh ! quei cavalli vanno all'ambio ! » trovando così un *alibi* per tutti gli artisti che hanno fatto trottare i cavalli con movimento d'appoggio laterale. Ma ci vuole una gran dose d'indulgenza per inchinarsi a questo *alibi* : possibile che artisti i quali hanno dimostrato in tanti modi una molto scarsa penetrazione del meccanismo equino, abbiano conosciuta e raffigurata un'andatura *di passaggio* che non è naturale, ma conquista elegante d'una raffinata e complicata scienza dell'equitazione? È più logico pensare che il movimento laterale si prestasse meglio alla linea del quadro o della figura.... Di fronte ad una necessità od opportunità estetica gli artisti non hanno mai esitato a sagrificare la verità tanto da osare persino d'inventare dei *mantelli* sconosciuti nel mondo equino per intonarli meglio nell'armonia dei loro quadri, usando di un diritto di stilizzazione e di una libertà d'azione che più tardi doveva energicamente rivendicare lo stesso

RUBENS : VIAGGIO DI MARIA DE' MEDICI. — MUSEO DEL LOUVRE, PARIGI.

Digitized by Google

Digitized by Google

Rodin. E prima di lui, del resto, Alessandro Dumas aveva già assolto Paolo Uccello lodandolo anzi di aver « piantato bravamente l'illustre defunto sul suo cavallo di battaglia facendogli levare contemporaneamente, a dispetto dei sapienti, i due piedi di destra ».

***

Non è il caso di passare a minuta rassegna le rappresentazioni artistiche del cavallo più celebrate nell'arte del Rinascimento, rilevando quante volte si sia ripetuto il cavallo impennato

VELASQUEZ: FILIPPO IV RE DI SPAGNA. — GALLERIA PITTI, FIRENZE.

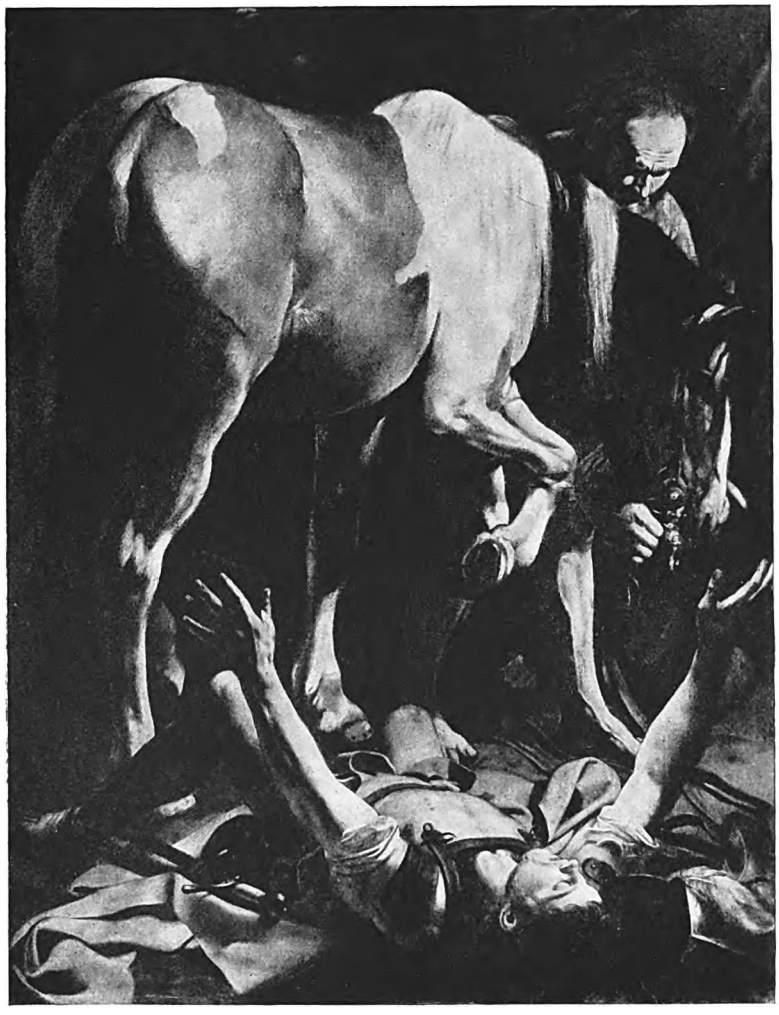
Resta a dimostrare come il ritratto di John Hawkvood potesse riuscire meno degno d'ammirazione se il cavallo avesse camminato secondo le leggi della natura! Poichè le esagerate intransigenze formali sono ridicole pedanterie quando intendono di calpestare le ragioni della bellezza, ma il rispetto del vero è sempre un merito di più per l'autentica e grande opera d'arte!

di Leonardo nella « Battaglia d'Anghiari » (conservata alla nostra ammirazione da una provvidenziale copia di Rubens) ed enumerando le false mosse degli equini dipinte e scolpite sulla falsariga del cavallo di Marco Aurelio e degli antichi artisti decoratori. Questo esame, diffuso ed esauriente, venne già compiuto da Aristide Sartorio con la sua duplice competenza di arti-

Digitized by Google

sta squisito e di innamorato amatore del cavallo. Rilievi assai sagaci e meditati intorno ai cavalli dei maggiori nostri monumenti equestri vennero pure già minutamente fatti con diligenza e acutezza scientifica dal prof. A. Antonini della Scuola Veterinaria di Milano. Non v'è azione bislacca e grottesca dei molti cavalli di bronzo e di marmo di cui egli non abbia con la sua arguzia toscana messa in luce la incongruenza banale ed anche la discutibile estetica, pur ammettendo in questo campo tutte le necessarie libertà agli autori...

La statua equestre, infatti, ha da essere soprattutto l'esaltazione di un personaggio insigne, una rappresentazione eroica, un insieme armonizzato nel quale l'uomo deve dominare. Il cavallo è condannato alla modesta funzione di piedestallo vivente all'uomo eternato nel bronzo o nel marmo; non può permettersi di ribellarsi o ricalcitrare a meno di compromettere la fama di cavallerizzo di chi gli sta in sella, non può e non deve assumere atteggiamenti vivaci senza disturbare l'effetto della figura protagonista dell'opera. Perciò tutti i bravi scultori, da Donatello e Verrocchio in poi, hanno modellato i quadrupedi delle loro statue equestri nella più composta tranquillità, nella calma più assoluta, senza toccare gli eccessi del Giambologna, del Tacca e del Mochi — autore delle due brutte statue di Piacenza — i quali arrivarono addirittura alla placidità flaccida e pigra del bove!



MICHELANGELO DA CARAVAGGIO: SAN PAOLO CADE DA CAVALLO.
CHIESA DI S. MARIA DEL POPOLO, ROMA.

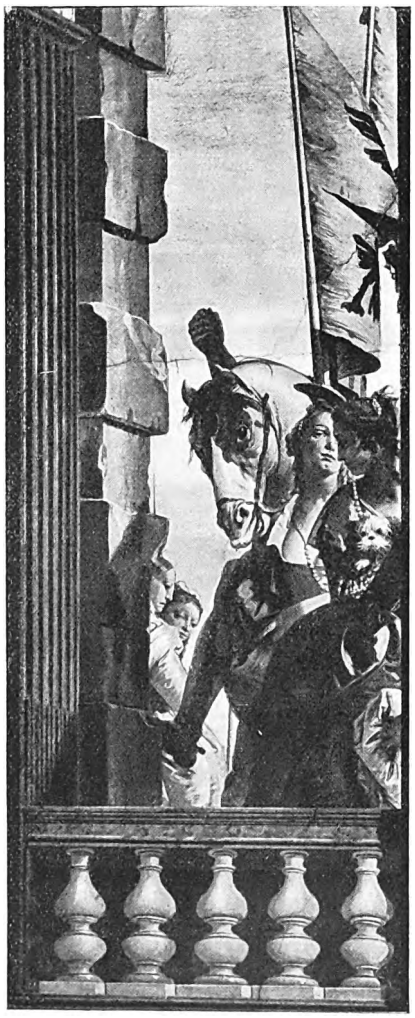
Digitized by Google

In quei cavalli non c'è neanche il più superficiale studio di anatomia: quelle membra tonde e lisciate non danno nessuna illusione di vita, come raramente la raggiungono anche nelle opere dei pittori famosi. Gli stessi Rubens e Van Dick e Velasquez che furono appassionati cavalcatori, anche quando atteggiano i loro cavalli alle mosse di quel difficile *passo* che si chiama *spagnuolo* ed è invece un vanto dell'equitazione napoletana, non ne rispettano le proporzioni e insistono ancora nelle barocche e grottesche pesantezze e nei petti enormi benchè il cavallo belga dell'antica guerra, coll'adozione delle armi da fuoco, già avesse cominciato a cedere il campo al leggero e guizzante *giannetto* dei tornei e dei caroselli.

Ed infatti, continuando l'evoluzione del cavallo coll'evolvere della guerra, ridotto a giuste proporzioni e diventato — non più bestia da soma — ma veloce strumento delle operazioni d'avanguardia, il cavallo si impose finalmente nelle sue nuove e leggiadre movenze, nella finezza di linee tanto lontane dalle tozze gonfiezze della razza belga, nella eleganza della forma e nell'importanza del novello ruolo.

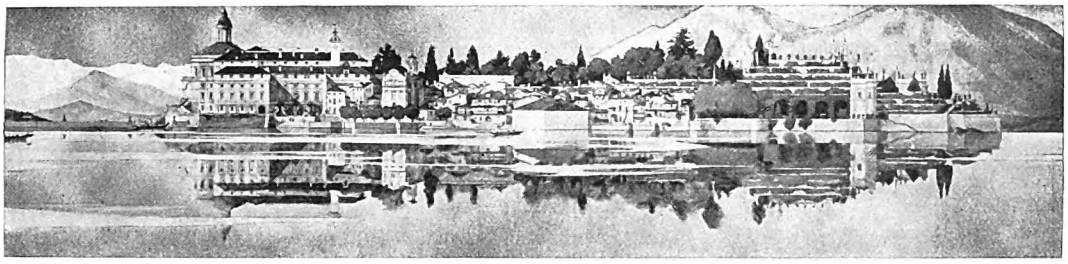
L'arte si decise allora a « scoprirlo ». Ed i pittori dell'epoca napoleonica diedero per primi, come avremo occasione di dimostrare, al più bello degli animali, la consacrazione di nobiltà che gli spettava anche nel mondo dell'arte.

GUIDO MARANGONI.



G. B. TIEPOLO: AFFRESCO NEL PALAZZO LABIA, VENEZIA.

Digitized by Google



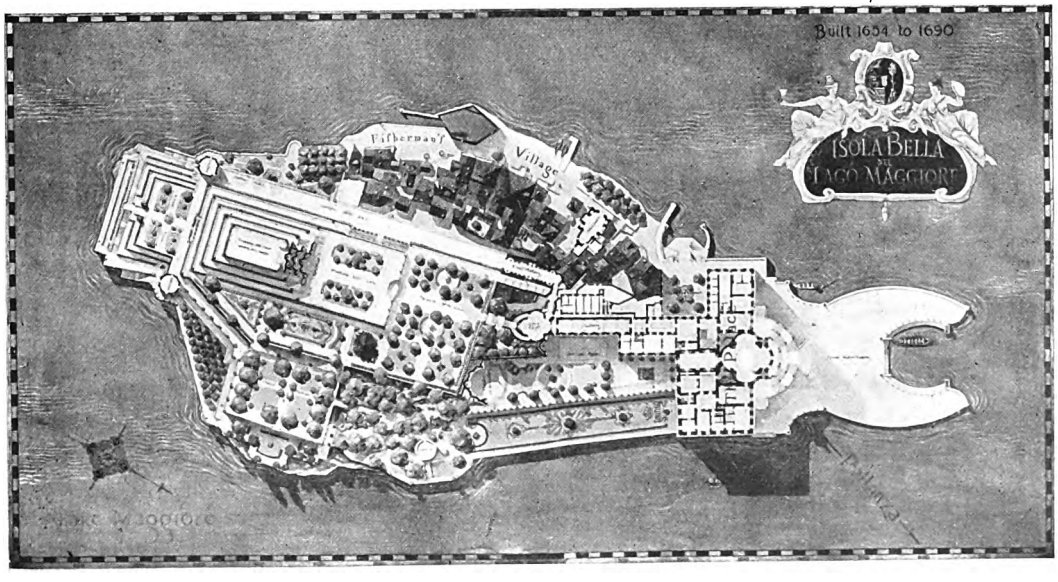
ISOLABELLA SUL LAGO MAGGIORE — RILIEVO PROSPETTICO DELL'ARCH. EDGAR I. WILLIAMS.

ARCHITETTURA, PAESAGGIO E ARTE DEL GIARDINO

INDIRIZZI DI STUDIO DELL'ACCADEMIA AMERICANA
PROGETTO DI VILLA MONUMENTALE

SI accetta come verità inoppugnabile l'opinione che l'America non possegga, nel campo dell'architettura e dell'arte in genere, una sua scuola e un suo stile. Sarebbe difficile contraddire simile giudizio il quale, emesso con sicumera cattedratica, avrebbe l'aria di far credere che di qua dell'Atlantico, poniamo in Francia, Svizzera, Germania, Olanda, una scuola modernissima efficiente e dinamica, caratteristica dell'epoca e inconfondibile di stile, vive e prospera ammirata e trionfante. Tutto ciò corrisponderebbe alla realtà qualora fossero ritenuti per paradigmi legittimi, capaci cioè di entrare nelle aule e nelle coscienze, i *tentativi* (neppure gli autori pretendono di più) dei Perret, dei Le Corbusier, dei Fahrenkamp e dei Van der Rohe, dei De Klerk e dei Gratama, al cospetto dei quali architetti gli stessi Wagner, Olbrich, Boberg appaiono, essi i pionieri della sincerità architettonica e del razionalismo costruttivo, dei superatissimi accademisti con tanto di barba passatista. Vent'anni in architettura, oggi, paion troppi. Ma s'ha dunque da *creare* uno stile all'anno?

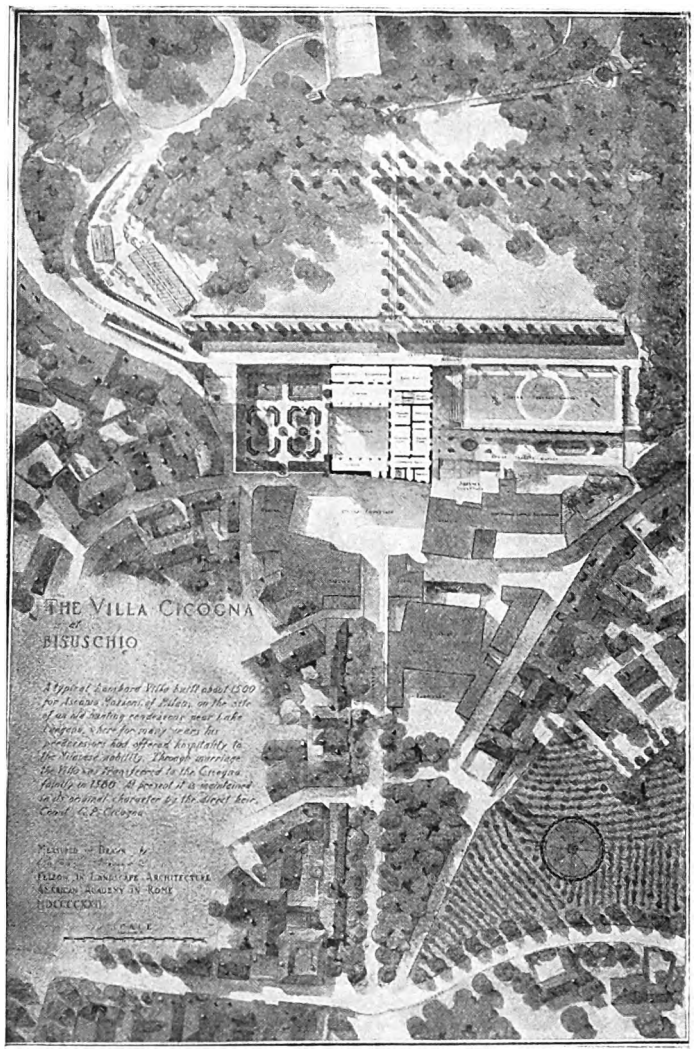
Certo è che noi europei ci volgiamo spesso al nostro passato che agl'insofferenti, ai giovani



ISOLABELLA SUL LAGO MAGGIORE — PROIEZIONE ORIZZONTALE DELL'ARCH. EDGAR I. WILLIAMS.

Digitized by Google

pieni di ardimento e ricchi di sogni, pare intollerabile peso che impedisca il volo. Da qui il desiderio di togliersi i supposti ceppi, di liberarsi il cervello, di dare ali alla fantasia, ripudiando tutto il patrimonio della tradizione. Ma tentativi sotto ogni aspetto, s'ha da amministrare — andiamo avanti con la metafora — con sagacia, amore e sistemi moderni che ne assicurino la efficienza produttrice. Stoltezza sarebbe a volerne la distruzione.



BISUSCHIO E LA VILLA CICOGNA — PROIEZIONE ORIZZONTALE DELL'ARCH. R. E. GRISWOLD.

di questo genere hanno un vizio di origine che equivale a una condanna anticipata.

Il discorso qui non vuol essere frainteso; non si vuol dire — Dio ce ne guardi! — che s'ha l'obbligo di vivere unicamente sui frutti del patrimonio avìto, chè sarebbe poco edificante e, prima o poi, si finirebbe nella più squallida miseria, ma si vuol asseverare che quel patrimonio, prezioso

***

Gli americani — beati loro — sono liberi da preconcetti di scuola e da pregiudizi estetici, ed hanno mente sgombra e spirito libero fresco e alacre: requisiti ideali per comprendere, apprendere e assimilare. Dopo il primo inevitabile stordimento e la crisi prodotta negli spiriti, dalle

Digitized by Google

VILLA MEDICI A FIESOLE — PROSPETTIVA GEOMETRICA E SPACCATO, DELL'ARCH. NORMAN T. NEWTON.

mille evocazioni e dalle lusinghe degl'infiniti richiami, si verifica bentosto negli allievi della Accademia Americana in Roma, un assestamento d'impressioni favorevole alla determinazione della via da percorrere. Vedono, osservano, studiano. Studiano nel miglior modo, come i nostri sommi della Rinascenza, rilevando, misurando, sezionando, sottoponendo alle più minute osservazioni dirette i monumenti di tutti gli stili e di ogni età. Si direbbe che cercano quel legame spirituale col passato che altri, e precisamente i più diretti eredi, sono vogliosi di rinnegare per una malintesa aspirazione alle indeterminate forme moderniste.

Ci sarebbe da temere, per gli americani, una indigestione di stili, di figurazioni, di forme, di tipi tradizionali, che porta quasi sempre alla ben nota malattia dell'eclettismo. Ma i giovani artisti hanno gli organi sani che repellono dagli ingerimenti di materie eterogenee, anche se a prima impressione quel continuo esercitarsi nella temistica accademica possa far credere a un'assimilazione tormentata e inorganica. Come spiegare il fenomeno degli architetti che, freschi di studii, imbottiti di erudizione, tornati in patria sanno lanciarti al cielo quei prodigiosi volumi architettonici, i grattacieli, che bene esprimono le audaci aspirazioni della razza e che in certo modo contraddicono alle leggi dell'equilibrio estetico inteso al modo classico? Vuol dire che quegli architetti hanno assorbito l'essenziale dell'arte costruttiva nella quale lo stile non è da

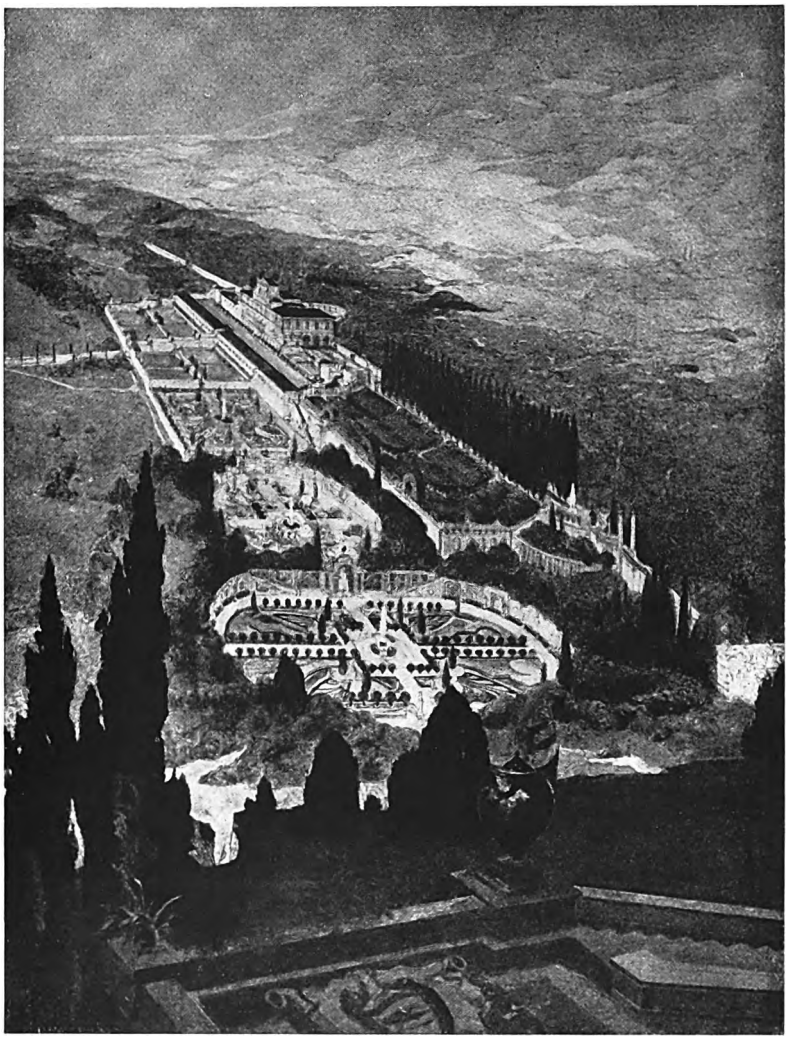
VILLA CAPPONI IN ARCETRI — PROIEZIONE LATERALE DEL GIARDINO E SPACCATO, DELL'ARCH. RICHARD WEBEL.

Digitized by Google

Digitized by Google

in terra d'America, degli sporadici episodii accademici sommersi nella selva ardita dell'architettura prepotentemente ascensionale.

Nell'adozione dell'edificio multipiano, che del resto è nuovo solo nell'applicazione (esso è stato ideato nel Quattrocento dal Filarete. Ah, questa benedetta Italia!), gli americani stanno per passare la misura, non di proporzione che è un problema di equilibrio spaziale risolvibile sempre, ma di convenienza estetica. Nato da esigenze imperiose, concepito per la sede di uffici commerciali nei quartieri degli affari delle metropoli, il grattacielo sta per perdere il suo carattere originario e quasi unilaterale, e doventare l'edificio universale atto a tutti gli scopi e a ogni destinazione. E ciò senza giustificazione economica, topografica ed estetica, in quanto si fa sorgere indifferentemente nei grandi come nei medii e piccoli agglomerati, al centro e alla periferia, producendo una òstica invadenza indisciplinata di masse crude nella linea panoramica delle città.



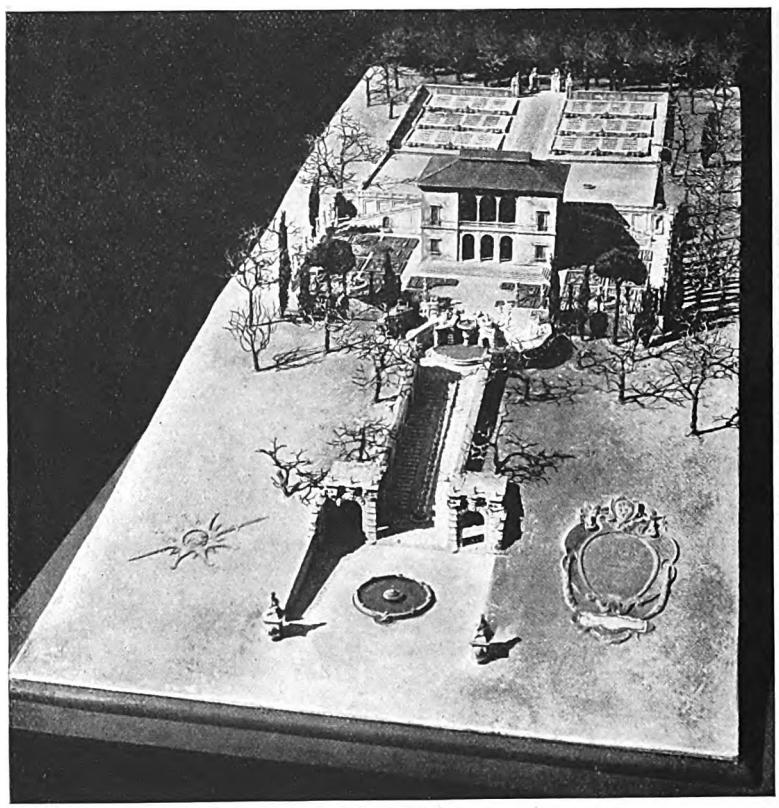
VILLA MADAMA IN ROMA — RICOSTRUZIONE PROSPETTICA DELL'ARCH. R. M. KENNEDY.

***

Contro simile esagerata tendenza imitativa e uniformalistica, e in virtù di quello schietto sentimento del pittoresco il quale — checchè si pensi in contrario — è innato nell'animo degli

Digitized by Google

americani (la *standardizzazione* delle fabbriche è un fenomeno extra-artistico, di ordine economico e speculativo), si delinea già una reazione di cui si vedono i primi segni nelle misure che si voglion prendere per la difesa e l'integrazione plastica del paesaggio. La reazione non si manifesta in modo coercitivo ma procede dall'insegnamento per assurgere all'importanza di un processo è il frutto di una coordinazione di rapporti che, tuttavia, non può ritenersi del tutto fortuita, almeno per ciò che concerne l'elemento monumentale. Nella composizione si avverte una sensibilità estetica armonizzata che riporta il pensiero a supporre l'esistenza di una norma disciplinante, in apparenza astratta, ma che, a coglierne l'intima essenza, è possibile desumerla



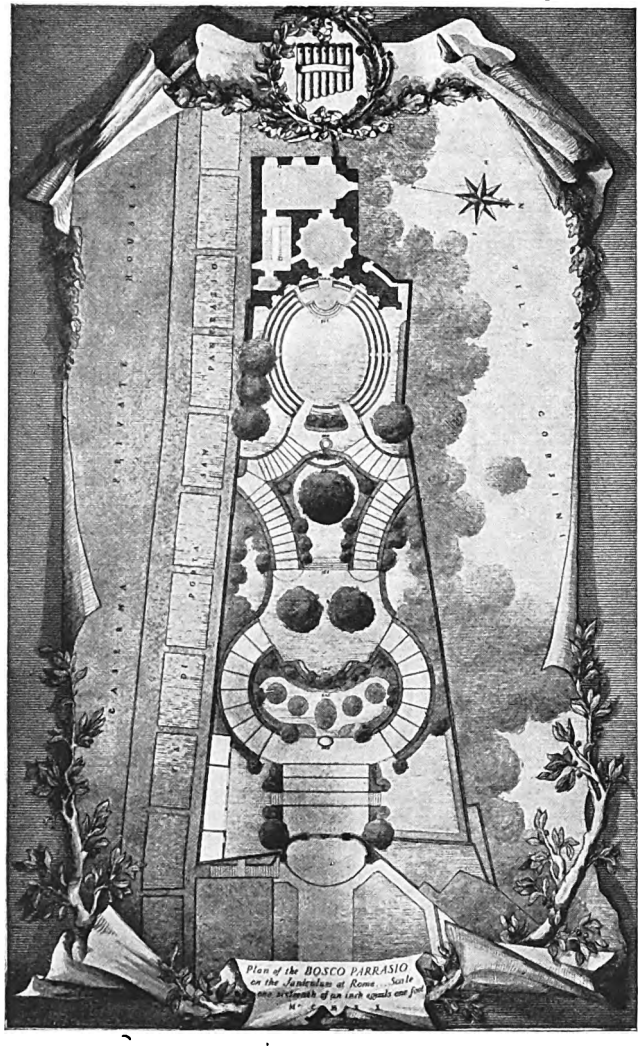
CASINO DELLA VILLA FARNESE A CAPRAROLA — RILIEVO PLASTICO DELL'ARCH. R. E. GRISWOLD.

blema di estetica ed etica insieme: si tende a creare una coscienza. Gli americani ne hanno tutto il tempo, dato che di bellezze artistiche non hanno niente da proteggere e conservare, e i grattacieli non hanno vita eterna come il Colosseo e S. Pietro.

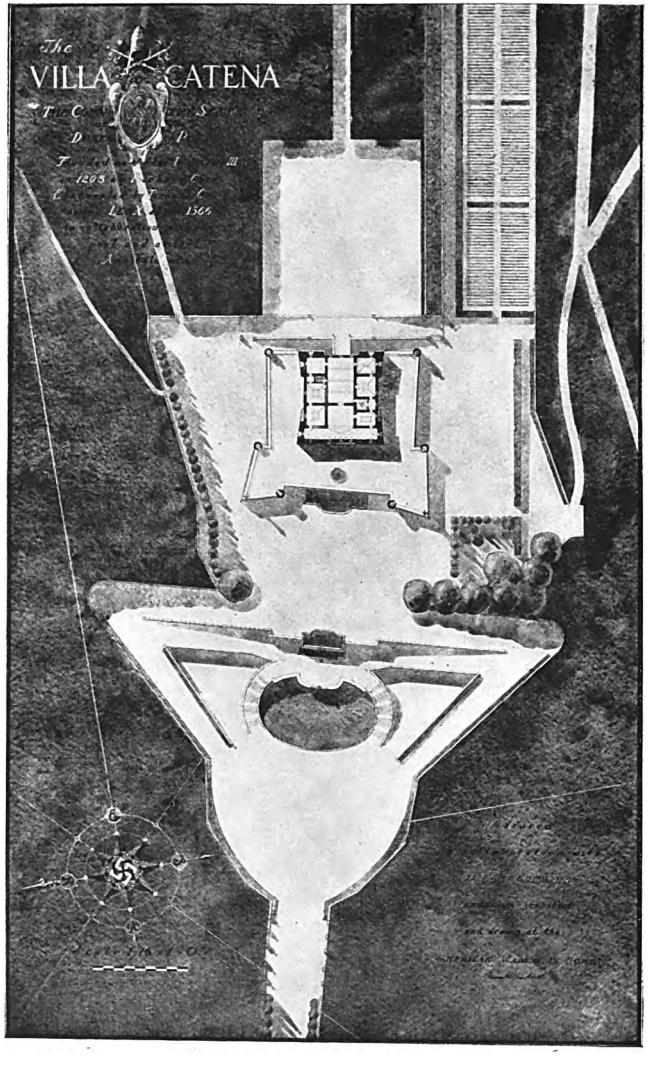
Chi ha infuso il sentimento paesaggistico — brutta ma espressiva locuzione — negli americani, è il mondo delle forme e dei colori nostrani, nel quale è avvenuta, grazie a una elaborazione millenaria, la mirabile fusione tra l'elemento costruttivo e lo scenario naturale, divenuti ormai intimi l'uno all'altro. Alla composizione non ha presidiato alcuna regola o cànone preordinati: e concretarne la funzione, alla stessa guisa di quanto è avvenuto per le leggi che governano la sublime e perfetta armonia del creato, una volta sconosciute affatto.

Gli americani, dai misteriosi accordi della scenografia di un paesaggio architettonico sciorinato o ammassato contro lo sfondo del più vasto paesaggio naturale, cercano di trarre, per via di osservazioni analitiche, la precettistica alla quale obbediscono i componenti del quadro. A traverso all'esercizio del rilievo icnografico, altimetrico e figurativo, sono giunti alla trattazione didascalica e, in conclusione, alla enunciazione programmatica della materia e alla fonda-

Digitized by Google

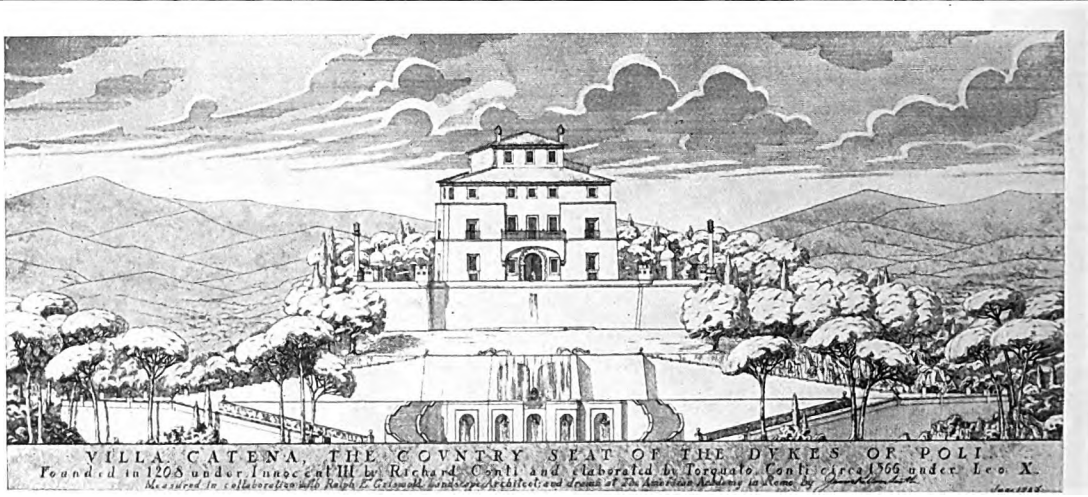


IL BOSCO PARRASIO SUL GIANICOLO.
PLANIMETRIA DELL'ARCH. EDWARD E. LAWSON.



VILLA CONTI IN VAL CATENA.
PROIEZIONE ORIZZONTALE DEGLI ARCHITETTI J. K. SMITH E R. E. GRISVOLD.

Digitized by Google



VILLA CONTI IN VAL CATENA — RILIEVO PROSPETTICO DEGLI ARCHITETTI J. K. SMITH E R. E. GRISWOLD.

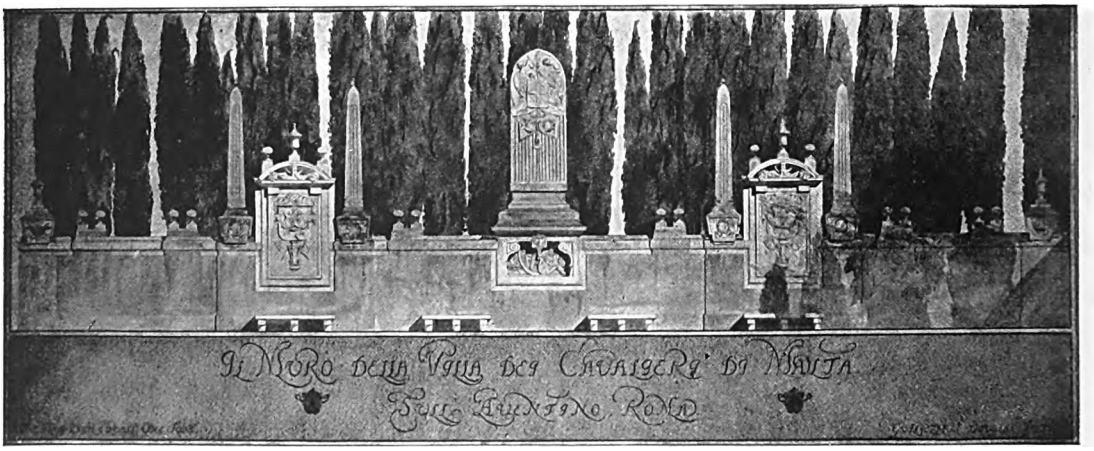
zione della cattedra per la formazione di un corpo di specializzati *Architetti del Paesaggio*.

Tale scuola di composizione estetica paesistica è in atto sotto la guida del Prof. Gorham P. Stevens, Direttore dell'Accademia Americana in Roma.

* * *

Quando si parla di composizione del paesaggio ci si vuol riferire a qualsiasi *aggruppamento* architettonico dislocato nel campo dello scenario panoramico. Non tutte le composizioni si sono formate per via di successive aggiunte occasionali. Talune furono studiate, formulate e radunate dall'architetto sulla carta. Tra queste è la *Villa* intesa nel più compiuto senso di accostamento e di disciplina degli elementi costruttivi e naturali: palazzo e giardino, parco e poggio, scalee e piazzali, acque e piante.

Arte complessa e mirabile, prettamente italiana che in Roma, tra il Cinque e il Settecento, si è affermata in opere universalmente celebrate, della più grande magnificenza. Da cotest'arte gli americani non hanno avuto bisogno di ricavare formole e dottrine. Gl'italiani, dall'Alberti e da Francesco di Giorgio al Buontalenti, al Montorsoli, al Tribolo; dal Bramante e da Raffaello, al Vignola, a Pirro Ligorio, al Lippi, al Fontana; da Biagio Rossetti al Crivelli, ai Castellamonte, al Piermarini; dal Palladio allo Scamozzi e al Frigimelica, li hanno serviti di tutto punto, con trattati ed esemplificazioni, che sono altrettanti modelli inarrivati e inarrivabili, anche dal punto

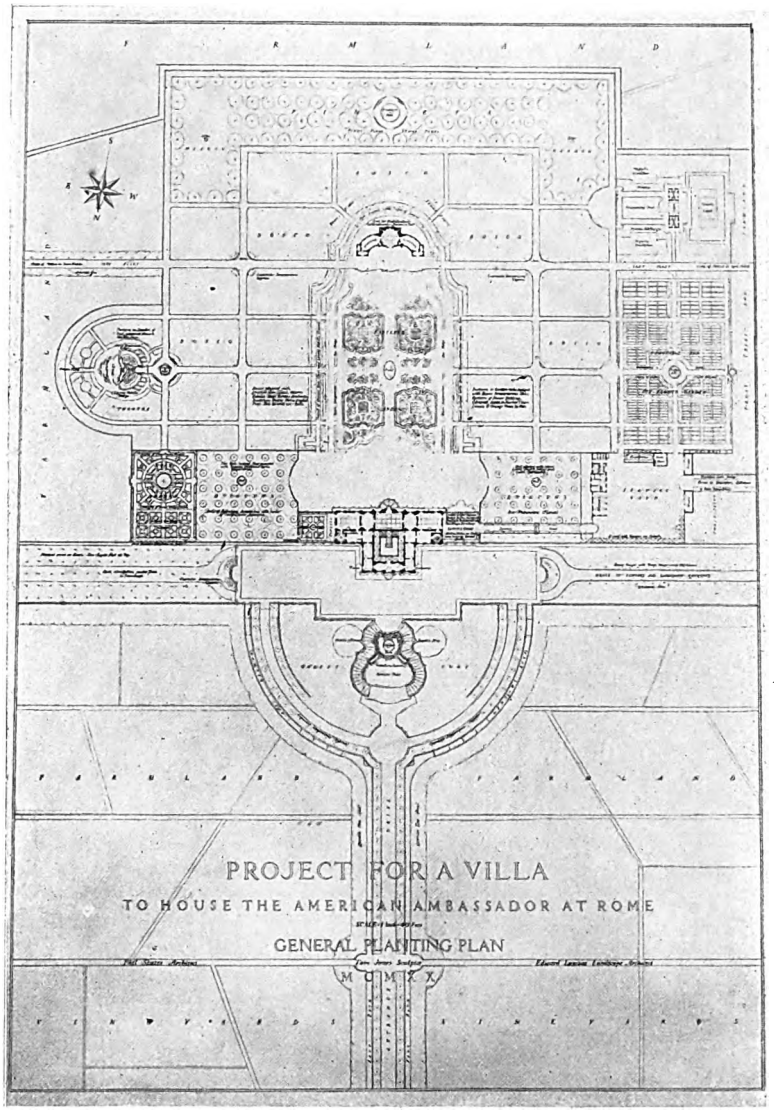


MURO DI CINTA DELLA VILLA DEI CAVALIERI DI MALTA SULL'AVENTINO — RILIEVO PROSPETTICO DELL'ARCH. WILLIAM DOUGLAS.

Digitized by Google

di vista della tecnica idraulica applicata alle opere decorative e ornamentali.

I Francesi vi portarono il senso tutto loro della vastità sproporzionata e teatrale che dissolve romantici, è inutile parlare di *giardino architettonico* il quale presuppone la modellazione delle piante e perfino del terreno per un fine di organica e plastica composizione.



PLANIMETRIA GENERALE DELLA VILLA PER L'AMBASCIATA AMERICANA IN ROMA.
PROGETTO DI PHILIP T. SHUTZE ARCHITETTO - E. G. LAWSON, ARCHITETTO DEL PAESAGGIO - T. H. JONES, SCULTORE.

i fattori componenti nella lontananza, ma il giardino architettonico non fu più superato; vi portarono pure qualche motivo nuovo di ordine decorativo, come il *tappeto* o *mosaico floreale* (*parterre*), ma nulla aggiunsero al tema architetturale. Gl'inglesi si rituffarono nella natura schietta ma, nel campo dei loro svolgimenti

Gli americani, occupandosi dell'arte del giardino architettonico, sono più conseguenti e guardano ai grandi modelli italiani. Essi soli, del resto, possono ancora permettersi il lusso dello svolgimento pratico dell'antico e splendido tema, anche se inteso con spirito e funzione moderni.

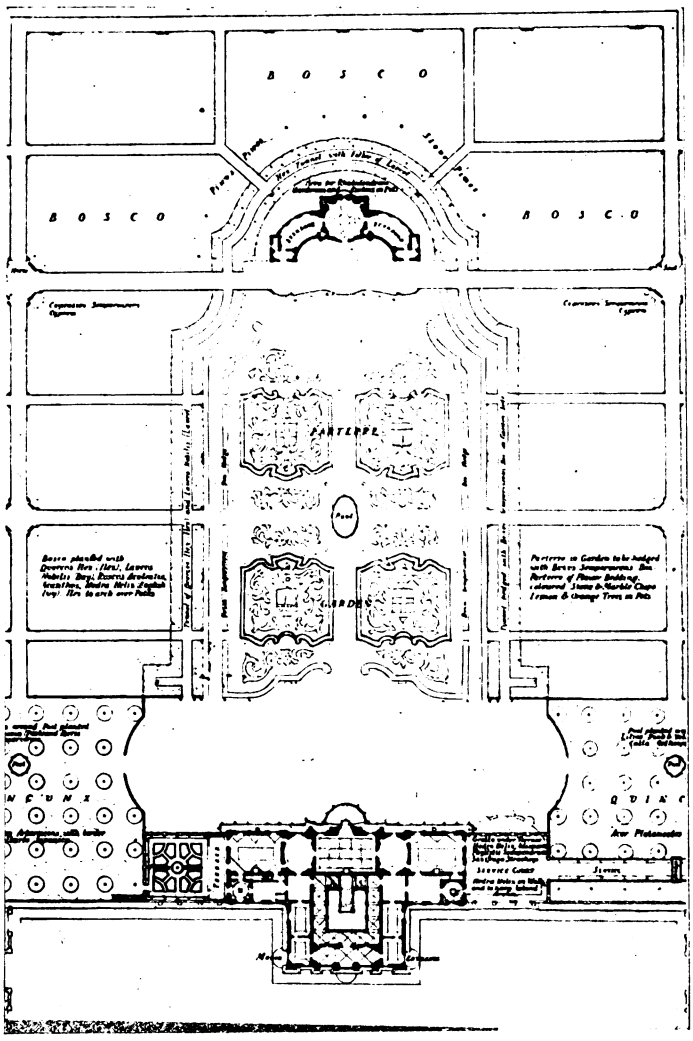
I precisi, perfetti e bellissimi rilievi grafici e

Digitized by Google

plastici eseguiti sugli organismi reali, con qualche ricostruzione interpretativa, com'è il caso dell'incompiuta Villa Madama, stanno a testimoniare della serietà dell'insegnamento e dell'amore a quest'arte doviziosa. L'abitudine al rilievo, lo studio del rapporto di massa tra terreno e opera e di quello ancor più delicato e inderogabile tra la compagine plastica della villa e il paesaggio attorno, hanno generata una tal quale confidenza spirituale fra l'artista e il clima estetico nel quale si va formando la sua attitudine e sensibilità.

***

Dell'assimilazione dell'arte del giardino, avvenuta per le aperte e sicure vie del sentimento, ne è riprova il progetto della villa per l'Ambasciata Americana nel quale, il connubio tra elementi costruttivi e naturali, i ritmi architettonici e i movimenti topografici, si compendiano in una sintesi di notevole unità plastica. Ne sono autori tre artisti in collaborazione: Philip Shutze, architetto; Edward Lawson, *Landscape Architect* (Architetto del Paesaggio); Tom Jones, scultore.

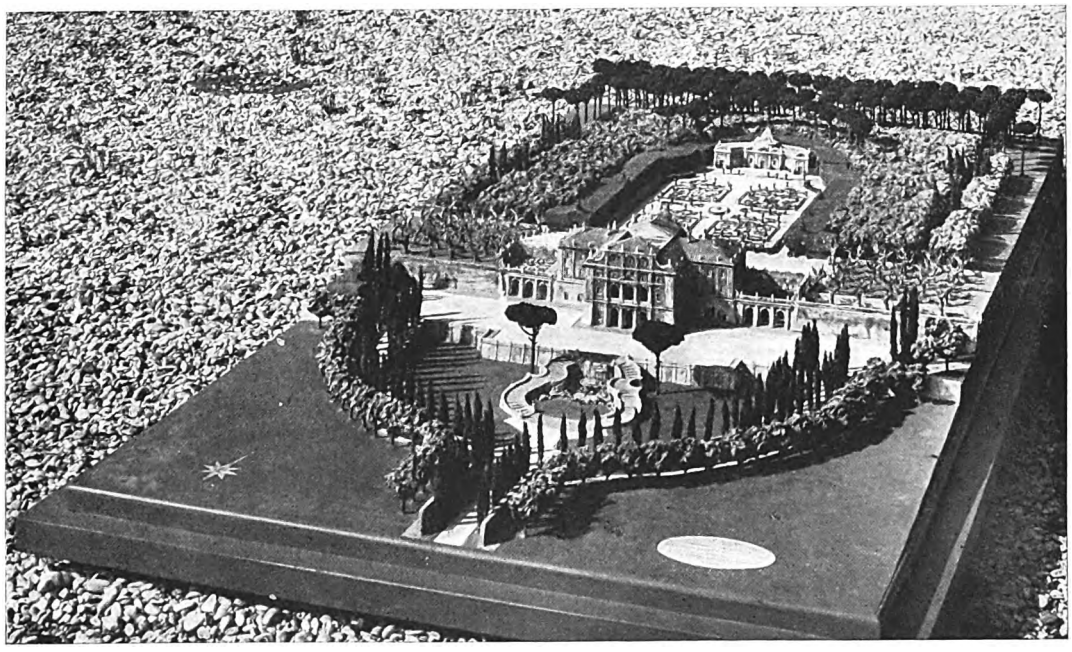


PROGETTO PER LA VILLA DELL'AMBASCIATA AMERICANA IN ROMA.
PLANIMETRIA DEL PALAZZO E DEL GIARDINO.

Digitized by Google

In una città come Roma ove è arduo fare cosa degna dovendo l'opera subire il confronto tremendo con un passato formidabile, il discostarsi dal centro è segno di rispetto nient'affatto umiliante per l'artista di coscienza. D'altra parte nell'americano colto l'amore per gli ampi orizzonti, per la quiete dello spirito e il godimento estetico dei sensi, è tanto più vivo quanto meno desiderata è la vita nelle vorticose metropoli. Ad appagare cotesta naturale aspirazione niente di più adatto che la residenza della villa suburbana.

I tre artisti, nella loro concezione, hanno



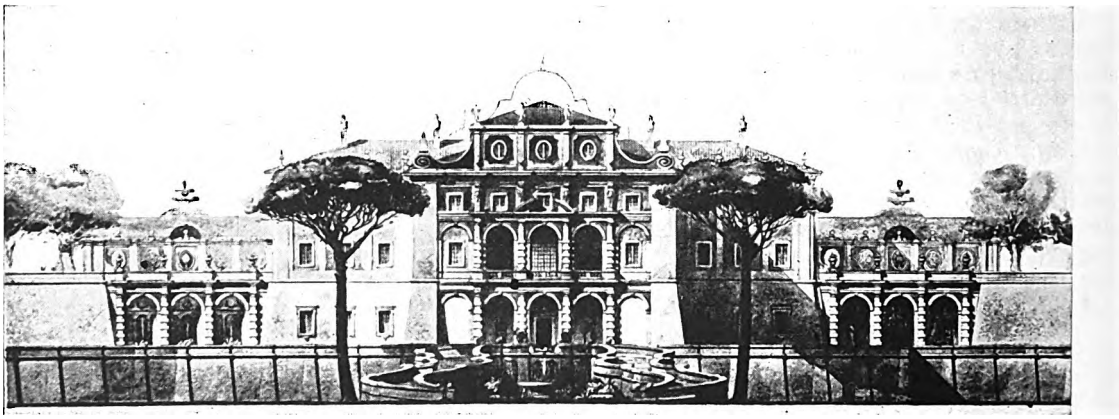
PROGETTO PER LA VILLA DELL'AMBASCIATA AMERICANA IN ROMA — BOZZETTO PLASTICO.

raggiunta una espressione unitaria chiara e viva, non guastata da quel tanto di reminiscenza che era inevitabile dovesse intervenire nella estensione dei piani. I tre grandi ripiani, dell'esedra di accesso, dello spiazzo avanti all'abitazione e del giardino propriamente detto, attestano che l'ordinamento topografico e altimetrico dei fattori deriva da esempi italiani, nei quali lo scaglionamento alle falde del poggio era propizio allo sviluppo dello scenario pittoresco e monumentale con i giochi prospettici e di scorcio.

Nella planimetria, la villa si stende oltre i limiti del bozzetto plastico, e s'inquadra o meglio, si ritaglia con nettezza lineare nella campagna. Le linee strettamente geometriche e simmetriche, a parte le adiacenti dipendenze, pure esse ritagliate nettamente, ci riportano agli esempi umanistici della prima Rinascenza e alle enunciazioni teoriche di Leon Battista Alberti e di Francesco di Giorgio Martini quando la villa si concepiva isolata e riquadrata come una enorme scalea di ripiani ricavati nella montagna. I primi maestri quattrocenteschi sono i loici della pura costruzione e, d'altra parte, le ragioni politiche che spingevano quegli architetti a squadrare tutto a mo' di fortezza per la eventuale difesa, non erano ancora superate. Anche il giardino quindi doveva concepirsi come opera a sè, inserita nel quadro generale ma non ancora fusa in esso. Vero è però che gli stessi teorici avevano capito che la villa avrebbe raggiunto il suo scopo integrale e precisata la sua funzione estetica quando la si fosse inquadrata, anche in linea artistica, al paesaggio. Così l'Alberti si preoccupa dell'*ambientamento*, mentre il Martini bada più alla forma del giardino che ha da essere « di figurazione perfetta »: leggi geometrica.

L'armonica fusione della villa col paesaggio avvenne per gradi. Ancora il Bramante e Raffaello diedero un perimetro geometrico e ritagliato nel poggio alle ville Innocenziana in Vaticano e Madama alle falde di Monte Mario. Fu il Seicento a rompere la coercizione dei limiti e a promuovere l'intimità dei rapporti tra la dimora sontuosa e compassata e la natura scapigliata e agreste. Gli architetti, mentre rispettarono la

Digitized by Google



PROGETTO PER LA VILLA DELL'AMBASCIATA AMERICANA IN ROMA.
PROSPETTO DELLA FACCIATA PRINCIPALE.

norma classica per la parte più strettamente costruttiva e intima del giardino geometrico e prospettico (*giardino all'italiana*), procurarono d'innestare la villa all'ambiente esterno a mezzo delle masse boschive o per il tramite di altri elementi pittoreschi. In ogni modo la linea di demarcazione non ebbe più la rigidezza schematica della Rinascenza. Gli stessi muri di cinta e gli archi di accesso, ermetici, invarcabili e inaccessibili anche alla vista, divennero motivi ed elementi d'arte e, piuttosto che da organi di separazione, funzionarono da anelli di congiunzione.

Questo fu il più grande merito dei barocchi, i quali fecero accostare il giardino, alla vita e all'ambiente esterni.

***

La villa dell'Ambasciata Americana, invece, mantiene nel progetto l'isolamento e il distacco in modo preciso, così che s'inserisce nella campagna, senza fondersi: di là dalle masse arboree e dalla pineta rigidamente geometrica, il taglio lineare, preciso, inviolabile. Vien fatto di pensare a una sorta di « splendido isolamento » voluto di proposito.

Da questo lato il progetto manca a uno dei suoi fini estetici, proprio nell'ambiente dei modelli famosi, in opposizione alle premesse enunciate nei confronti dell'ambientamento paesistico. L'ambientamento è, nel progetto, generico, spirituale e d'ordine stilistico, non immediato, contingente, naturale.

I cupi e svettanti cipressi segnano le linee di accesso e di contorno, al modo toscano, e i boschetti di piante varie e classiche (leccio, lauro, acanto, ecc.) formano masse di alberi e arbusti attorno al siepone-galleria di bosso e di lauro che circoscrive la spianata del giardino, nella quale resta incluso il Casino a cupola e logge curvilinee. L'area del giardino è disegnata a tappeti floreali, al modo settecentesco e francese, che qui appare un po' fuori posto. Perchè non il giardino all'italiana, dato che il contorno evoca esempi italiani? Di giardino all'italiana vi è un piccolo spunto sulla terrazza accanto alla residenza. E ancora sulla terrazza due piantate arboree a quinconce — ma veramente la disposizione delle piante non è tale — giustaposte. Poi il roseto, inteso non in senso ristretto ed esclusivo ma nel senso lato di giardino ornamentale dei fiori. Questo appare confinato a un estremo, quasi indipendente, mentre è uno degli elementi che andrebbe intimamente legato alla residenza.

La pineta posteriore che fa da sfondo al Casino, i due solenni pini a lato della scalea a due branche avvolgenti, danno, in fatto di vegetazione arborea, il tono generale, inconfondibilmente romano, alla villa, anche se altri elementi, sopratutto i tappeti floreali, hanno accenti forestieri riuscendo a conferire all'insieme un'aria timidamente eclettica.

Da un lato, a mo' di appendice, s'incurva il teatro all'aperto, e dal lato opposto si espande fuori, ma a contatto con la compagine quadrata centrale, il giardino per la coltura dei fiori da taglio, l'erbario e il pomario, l'allevamento degli arbusti floreali, il campo sportivo e il bacino. In mezzo sta il doppio casino di sosta con la loggia intermedia.

Tutti gli elementi e i motivi riferibili all'ordinamento e all'ornamento della villa, dalle fontane e dai vasi alle opere topiarie, alle siepi e alle spalliere vegetali, dalle statue ai pomarii e ai viridarii, dai ninfei e peschiere agli aggruppamenti arborei, sono disposti con quel senso della spazialità e della prospettiva architettonica che presidia all'arte del giardino italiano. Il disegno

Digitized by Google

delle scalee a due braccia sinuose avvolgenti la fontana, in proiezione orizzontale richiama la forma della cassa di violoncello: motivo che accusa una certa virtuosità che si poteva evitare.

***

Naturalmente il gruppo degli edifizi forma la parte più notevole del progetto. In planimetria il corpo principale della residenza è collocato lungo un lato del quadrilatero del giardino. Il piazzale semicircolare avanti al palazzo — provvisto di rampe carrozzabili perimetrali e di scalee — funge da grandioso ingresso.

Nei più celebrati esempi italiani, il palazzo è ubicato in punto dominante centrale. Nel progetto il fabbricato principale si presenta immediato alla vista quasi a prendere contatto col mondo esterno, ciò che risponde alla logica funzione dell'Ambasciata.

La massa del corpo centrale dell'edificio è potente e le sagome sono severe. Si svolge, su due piani, il motivo del portico che è a tre fornici scanditi da colonne a rocchi alternati, cilindrici e parallelepipedi, sormontate dalla trabeazione. Il portico torna a svolgersi con l'eguale ordinanza del corpo centrale, in un solo piano terrazzato, alle ali del palazzo. Le due terrazze sono limitate in profondità da muri sagomati, dietro i quali si affacciano i sieponi ad opera topiaria. Oltre le logge si distendono le muraglie perimetrali del terrapieno arborato, che hanno qualche cosa dei muri di cortina delle fortezze.

Questo richiamo alle sagome militari si ritrova nel profilo della muraglia inferiore che ha pure frequenti e inutili risalti e perfino nel profilo delle pilastrate angolari del corpo centrale, lisce, massicce, scendenti a scarpata. Motivo da fortezza, inutile staticamente, illogico stilisticamente e, mi si permetta, figurativamente contraddittorio per la villa di un ambasciatore di pace. Nella prospettiva grafica si vedono due arcate cieche a lato del portico terreno, che però nel plastico scompaiono per dar luogo a due finestre.

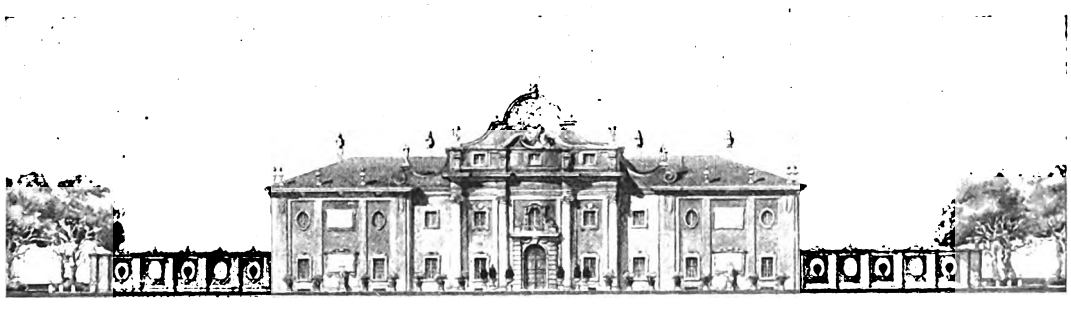
L'insieme della prospettiva architettonica di questo lato, movimentata di piani e di corpi ma piuttosto dura e quasi arcigna, porta a preferire la facciata posteriore, più organica, chiara ed equilibrata, sebbene il timpano di coronamento campato in aria, si affacci a guisa di paravento e appaia come un inutile duplicato del frontone. Elegante il profilo dei muri di ala, bene scanditi dalle lesene e traforati da ovoidi recanti urne nel vano, oppure chiusi da transenne ornamentali.

Manca però a questa facciata, organica e signorile per sè stante, il motivo dell'accogliente portico, così che essa appare come chiusa in una dignitosa alterigia quasi che il giardino con tutte le sue malie le fosse estraneo, non le appartenesse.

Piccoli difetti e lievi dimenticanze, facilmente eliminabili e riparabili. Ma l'opera concepita dai tre artisti e tradotta in un suggestivo plastico, nel suo insieme appare non indegna della patria della grande arte del giardino.

ANTONIO NEZI.

Ringraziamo vivamente l'illustre Direttore dell'Accademia Americana in Roma, prof. Gorham P. Stevens per averci gentilmente consentita la riproduzione dei rilievi topografici, prospettici e plastici eseguiti dagli architetti del paesaggio e allievi dell'Accademia, menzionati nelle didascalie annesse alle esemplificazioni.



PROGETTO PER LA VILLA DELL'AMBASCIATA AMERICANA IN ROMA.
PROSPETTO DELLA FACCIATA SUL GIARDINO.

Digitized by Google

CURIOSITÀ ARCHEOLOGICHE

UN ANTICO TIMBRO DI CRETA

E' del genere il primo esemplare rinvenuto in Mesagne (Brindisi) e ne è proprietario il mio concittadino Avv. Decio Morgese.

Di creta biancastra, ha la forma di un tronco di cono che poggia su una base cilindrica e che termina in un bottone da maniglia (fig. 1) : è alto cm. 4 ; il diametro della base è di cm. 6, quello del bottone cm. 2,6.

La base cilindrica non è che lo spigolo inferiore reso ottuso a guisa di listello, forse per evitare il distacco di schegge o un facile logoramento : presenta una linea a zig-zag leggermente graffita.

Il collo è attraversato da un foro, destinato forse ad un filo per tenere appeso il timbro.

La faccia superiore o del bottone ha incisa una croce formata da quattro triangoli isosceli convergenti nel senso dell'altezza.

La faccia inferiore o della base è ripiena di incisioni piuttosto profonde ed eseguite probabilmente applicando uno stecco all'argilla quando era umida e molle : rivelano una certa cura che spesso dovette rimanere tradita dal tremolio della mano. Il campo (fig. 2) è limitato da un cerchio ben marcato, sì, ma non perfetto, e ciò forse perchè eseguito a mano libera. Il detto cerchio è contornato da una striscia dentata, in varî punti mancante per scheggiamento. Nel centro è una croce identica alla prima ; intorno aggruppati con voluta simmetria sono triangoli e rettangoli, più una croce greca o a braccia eguali.

Lungo il tronco, nella parte più piana, trovansi graffiti segni e lettere (fig. 3) : raccolgo da sinistra a destra un *O* caudato quasi un 6, un *N*, un *X*, un *K*. Questi però, più che un semplice elemento decorativo, dovettero costituire un dettaglio buono ad identificare ed individuare l'oggetto più comodamente e più facilmente.

Non altro.

Ora, quale l'epoca, quale l'uso di questo prezioso cimelio?

Il più largo studio su tale specie di trovamenti è dato da una erudita nota pubblicata da Massimiliano Mayer nell'*Apulia* del 1911 : *Timbri dell'epoca del ferro rinvenuti nella regione salentina* (pp. 141-149).

L'egregio autore comincia subito con l'affermare che tali cimelî van considerati come documenti relativi alla storia primitiva della civiltà meridionale, o alla sua preistoria come altri avrebbe detto. Ed aggiunge che se una ventina d'anni prima si poteva con una certa ragione paragonare tali timbri con quelli « di cui si servivano Hettiti, Sirii, Caldei, Persiani, poichè a quel tempo passava per una specialità di quei popoli il suggello a forma di cono, ora tronco, ora più appuntato, ma sempre fatto per venire appeso, sia mediante un filo avvolto in un incavo praticato attorno, vicino alla cima, sia mediante una corda oppure un filo di metallo fatto passare per un traforo transversale », oggi non è più possibile in seguito alle scoperte compiute dalla Missione Archeologica Italiana nelle terre cretesi. Questa isola, schiudendo il suo seno che

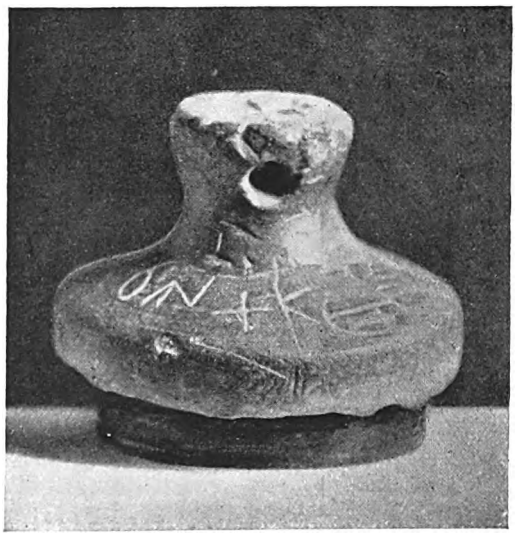


FIG. 1.

Digitized by Google

FIG. 2.

da millenni nascondeva e custodiva il fasto elegante ed il caratteristico splendore della civiltà minoica, ha dimostrato chiaramente l'esistenza, oltre che di anelli digitali con pietrine dure,

FIG. 3.

di numerosi timbri destinati ad un impiego più comune, più materiale. L'uso però ne fu dubbio per un tempo, ma venne la scoperta a Knossos di numerose tavolette di creta ripiene di scritture a lumeggiare tutto e a dichiarare quei timbri veri e propri suggelli.

Dopo ciò il Mayer preferisce collegare i timbri salentini con quelli cretesi, perchè più con questi ultimi, che non con gli asiatici, essi presentano contatti e caratteri comuni. Difatti timbri, e specialmente conici, di disegno puramente lineare, sono rarissimi fuori della sfera cretese; e il gruppo **E I** che si distingue nel timbro leccese (fig. 4) costituisce uno degli elementi caratteristici della scrittura cretese, risultando in questa come una unità grafica (segno della porta con valva). E poichè i ritrovamenti cretesi appartengono ad un'epoca premicenea, il Mayer ritiene di poter collocare i nostri timbri in una età non anteriore alla prima epoca del ferro.

Ho riferito a larghi tratti e nelle linee fondamentali la tesi del Mayer non perchè essa mi si presenta accettabile, ma perchè merita, essendo la prima ed unica trattazione in proposito, di essere conosciuta, studiata e possibilmente riveduta.

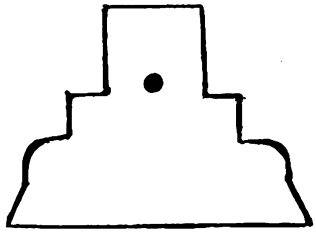
Io comincio col dichiarare che la premessa sul carattere preistorico dei timbri rinvenuti nella regione salentina non è giustificata dal Mayer, mentre poi costituisce la *conditio* pregiudiziale di tutte le sue ricerche e di tutte le sue conclusioni. D'altra parte il Mayer non ha ricavato le sue deduzioni dalla completa raccolta del materiale e si è accontentato di elaborare le sue ipotesi, oltre che su pochi esemplari, su possibili e probabili somiglianze: metodo che, per quanto suffragato da una ricca erudizione, non può non condurre ad una certa arditezza nell'esame.

Ecco: io ho qui dinnanzi i due timbri che si conservano nella Biblioteca De Leo di Brindisi.

Il primo (fig. 5), di creta biancastra, con una base conica variata nel contorno e sormontata da un bottone cilindrico forato; non ha d'importante che il corpo di lettere incise.

Il secondo (fig. 6), anch'esso di creta biancastra, è foggiato a tronco di cono, con in cima un bottone da maniglia. Sul collo è una leggera insenatura per il filo; sotto di essa veggo graffiti diversi segni, fra i quali un piccolo *O*, poi due segmenti uniti diagonalmente, poi due segmenti verticali e paralleli, un *C*, un *O*, un *A*, un *O* ancora, un *U*, un segmento leggermente curvato con un altro disposto radialmente sulla parte convessa. La

FIG. 4.



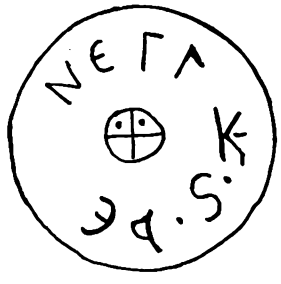


FIG. 5.

Digitized by Google

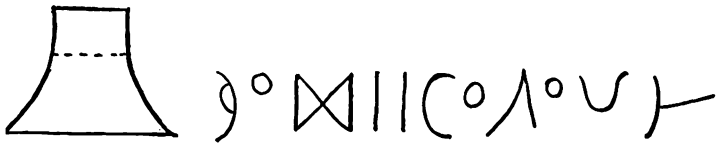


FIG. 6.

FIG. 7.

parte superiore e piatta del bottone ha la stessa incisione (fig. 7) del timbro conservato nel Museo Provinciale di Lecce e studiato dal Mayer: due diametri largamente solcati con un intacco in ogni quadrante.

Le incisioni contenute nella base, riprodotte su cera, danno (fig. 8):

$\overline{IC}$ $\overline{XC}$ NIKA

Le otto lettere sono più che chiare e costituiscono una comunissima iscrizione greca di epoca cristiana (= *Gesù Cristo vince*).

Un'eguale iscrizione fu dal Camassa letta in una croce pettorale bizantina scoperta in Brindisi nel 1911 (*Apulia*, II, 245).

Cosicchè, in considerazione che dette lettere sono incise nel corpo e nella parte più importante del timbro, non rimane che ritener questo di epoca bizantina: e con esso i similari studiati dal Mayer e quello mesagnese.

È quale l'uso? L'elemento ricorrente con decisiva uniformità nei nostri timbri è costituito dalla croce greca o a braccia eguali; ebbene tale elemento, in una coll'iscrizione su ricordata, bastano ad individuarci la destinazione dei cimeli studiati: servivano per timbrare il pane fermentato dell'eucarestia secondo il rito dei Greci. Costoro invero, giusta l'attestazione del Rodotà (*Del rito greco in Italia*, Roma, per Giovanni Generoso Salomoni, 1760, lib. II, cap. 12, pag. 227), non usavano l'ostia, ma *alcuni piccioli pani di pasta bianca e monda*, sui quali imprimevano il *segno della croce colle greche parole*: Jesus Christus vincit.

DOTT. GIOVANNI ANTONUCCI.

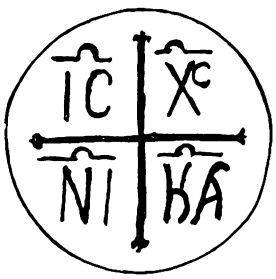


FIG. 8.

Digitized by Google

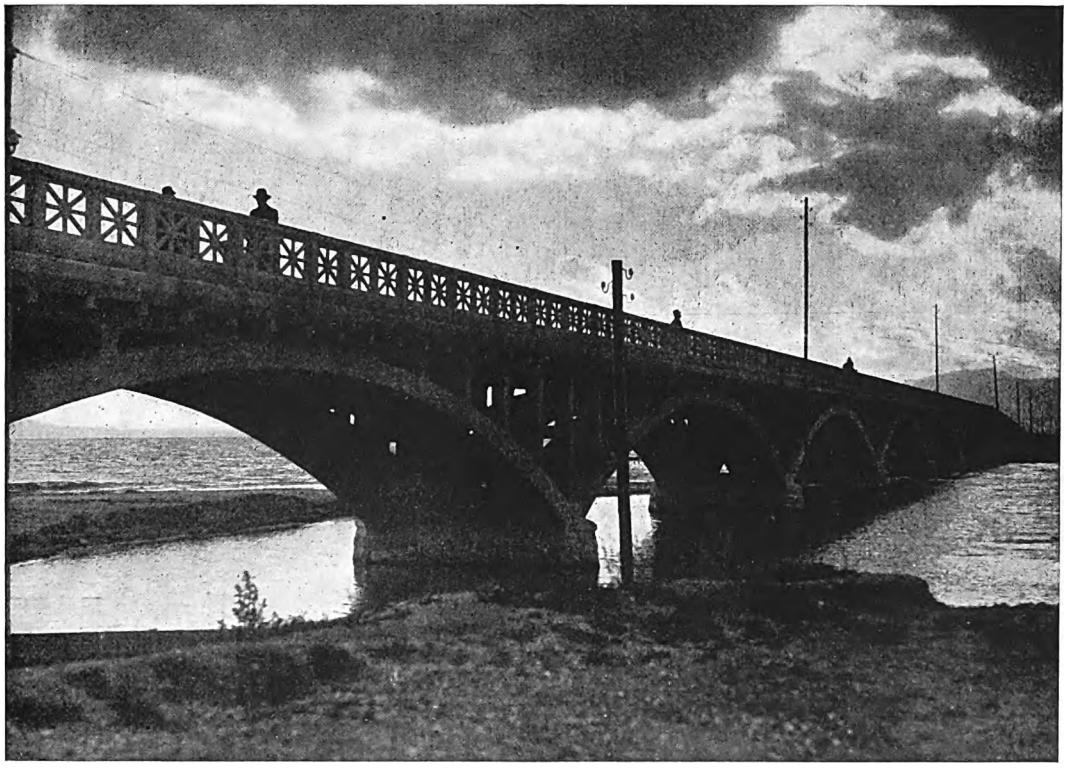
LA GRANDE BONIFICA SARDA

IL « piano regolatore per la bonifica integrale del territorio nazionale » ideato e voluto dal Duce dà nuovo colore e impulso al particolare piano studiato per la trasformazione agraria d'una regione trascurata da tutti i passati Governi e solo dal Governo Fascista soccorsa con pronta intelligenza e con larghezza di mezzi.

Qui si vuole parlare della Sardegna.

La nuova legge per la redenzione delle terre della penisola e delle isole, paludose o aride e non sottoposte a conveniente coltura, trova la Sardegna già preparata a beneficiare dei vantaggi che essa legge accorda a chi la terra vuole, anzi deve gagliardamente lavorare.

Al Governo Fascista spetta l'alto merito d'avere provveduto al decentramento amministrativo per lo studio e la cura esecutiva delle opere di pubblica utilità nelle più bisognose regioni dell'Italia meridionale e insulare. La creazione dei Provveditorati risale al luglio 1925. E alla Sardegna, quasi contemporanea alla creazione d'un Provveditorato per l'Isola, veniva fatta l'assegnazione del cospicuo fondo d'un miliardo di lire. Provveditore era stato nominato l'ingegnere Domenico De Simone, un meridionale di

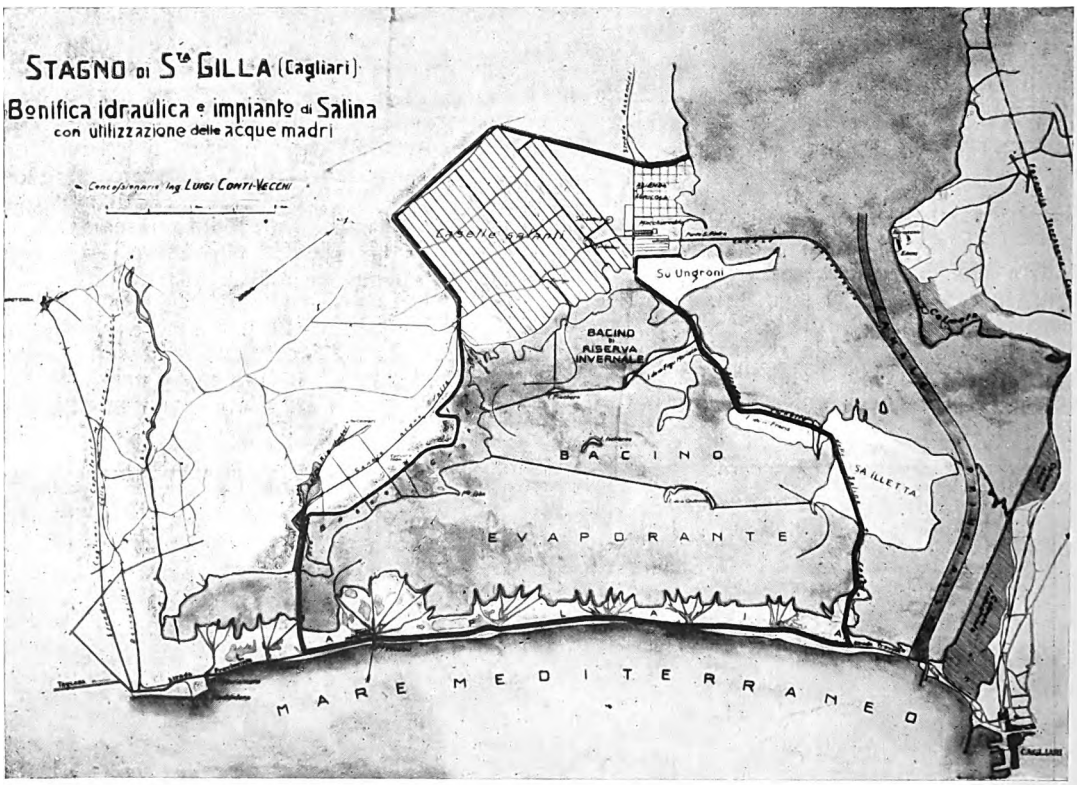


STAGNO BONIFICATO DI SANTA GILLA.
PONTE IN CEMENTO ARMATO SULLA NUOVA COMUNICAZIONE COL MARE.

Digitized by Google

Napoli, ma un sardo d'elezione per i vent'anni vissuti in queste terre riarse dalla siccità e devastate dalla malaria — vent'anni che anzichè spegnere la sua fede nella resurrezione della Sardegna l'hanno rinsaldata. De Simone s'era già formato sulla Sardegna un giudizio nettamente ottimista; questo: « Una regione come la nostra allo stato potenziale non esiste in Italia ».

V'era materia, come ognun vede, per mettersi con ansiosa sollecitudine all'opera. E il Governo, dunque, si offriva di fare sul miliardo larghe antecipazioni per l'esecuzione dei lavori di così urgente utilità pubblica. Ma ciò non poteva bastare. Il Governo, appunto, prevedendo che tanti Comuni dell'Italia Meridionale e delle Isole si sarebbero trovati in condizioni particolarmente difficili di bilancio, aveva inserito nel decreto del 6 novembre 1924 un « articolo cinque » per il quale esso avocava a sè la materiale esecuzione dei lavori. E cioè, i Comuni avrebbero potuto chiedere l'esecuzione a spese dello Stato delle opere da essi ritenute necessarie — salvo rimborso, in trent'anni, allo Stato stesso delle somme da questo sborsate. Questa era, come si capisce, una concessione di grandissimo valore e per lo Stato di gravissimo peso, che perciò il Governo si riserbava di accordare in casi del tutto speciali. Ma a un esame generale dei bilanci dei Comuni sardi apparve subito evidente che la quasi totalità senza acquedotto, 199 con cimiteri inadatti o insufficienti.



PIANTA DEI LAVORI DI BONIFICA NELLO STAGNO DI S. GILLA.
DALL'ANTICA PALUDE BONIFICATA E INDUSTRIALIZZATA SI RICAVERANNO 300 MILA TONNELLATE DI SALE ALL'ANNO.

***

Bisognava, innanzi tutto, non certo pensare a trasformar subito questa regione deserta, sgovernata da una economia del tutto primitiva, in una regione uguale alle altre più progredite dell'Italia peninsulare; ma occorreva porsi il compito, imponente e vastissimo ed estremamente arduo, di attenuare le più urtanti sperequazioni.

Da una inchiesta sollecitamente condotta dal Provveditorato si ricavò questo bilancio impressionante: sopra 364 Comuni — quanti la Sardegna allora ne contava (di poi anche in Sardegna s'ebbero alcune fusioni di Comuni) —, 357 erano senza fognature, 300 senza edifici scolastici, 257

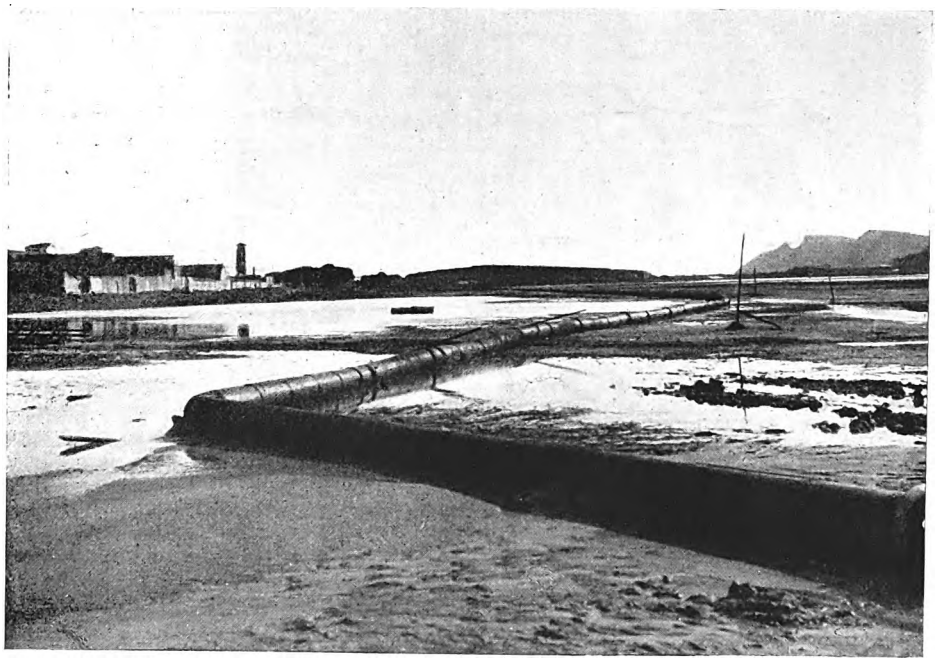
Digitized by Google

dei paesi e città isolane era nelle condizioni d'eccezionalità che avevano determinato le disposizioni del suddetto articolo. E il Provveditore per la Sardegna con illuminata cura si rese allora parte diligente per ottenere che, nell'isola, l'articolo 5 non avesse soltanto carattere di eccezionalità, ma potesse applicarsi con la maggior larghezza possibile: « senza di ciò — scriveva il comm. De Simone — la costruzione di acquedotti, fognature, edifici scolastici, strade di allacciamento di Comuni isolati, sarebbe rimandato a tempo indefinito ».

V'era intanto qualcosa d'urgentissimo da fare; provvedere a consolidare l'abitato di alcuni paesi montani, in cui infiltrazioni d'acque sotterranee avevano provocato corrosioni e crolli d'edifici, e in cui si minacciavano più pericolosi franamenti. Désulo, Aritzo, Gadoni, Gairo, Ussassai videro presto portati a compimento i lavori necessari. Particolare interessamento fu quindi dimostrato per la costruzione degli acquedotti. Al 31 maggio di quest'anno erano stati condotti a termine sedici acquedotti per un importo di sedici milioni; altri trentatre erano in corso d'esecuzione per più di ventiquattro milioni. Di preminente rilievo sono l'opere compiute o in via di compimento a Cagliari e a Sassari. Aggiungiamo che sono oggi in esame i progetti d'altri cinquantaquattro acquedotti che importeranno una spesa di sessantasei milioni.

Nei riguardi della viabilità si deve dire che la Sardegna possedeva ottime strade nazionali; ma v'erano regioni intere da aereare, da aprire ai traffici. Manchevoli troppo spesso erano le comunicazioni da paese a paese. E il Provveditorato ha portato un larghissimo impulso anche ai lavori stradali. Per merito del Provveditorato il problema della viabilità è in Sardegna prossimo alla sua soluzione integrale. Cinquantasette strade (talune importantissime anche dal punto di vista strategico) sono state costruite o sono in esecuzione; cinquantatre sono in esame. Al problema stradale saranno così dedicati centoventi milioni.

V'è il problema dei porti. I porti richiedono opere ponderose di lunga lena. Saggio criterio di guida è stato quello di concentrare in un primo tempo solo su pochi porti le cure dell'arredamento, con una meditata scelta degli scali vitali per l'isola: Cagliari, Terranova, Portotorres. Lavori minori sono condotti anche altrove. Nel complesso tra lavori compiuti o in esecuzione o in esame, centodue milioni sono destinati alle opere marittime.

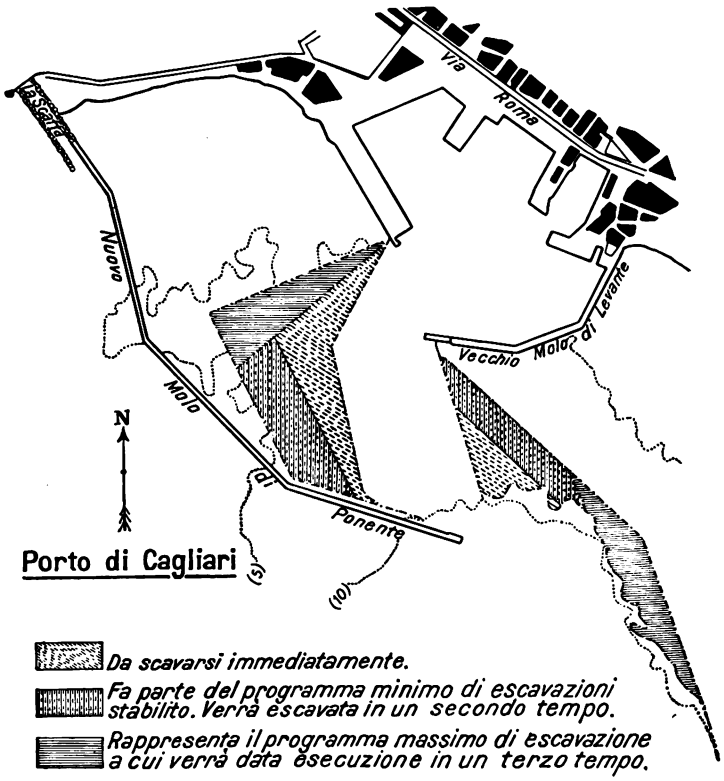


BONIFICA DI BONARIA.
IMPIANTO DI POTENTE TUBAZIONE PER LA COLMATA ARTIFICIALE CON MATERIALE POMPATO, AL LARGO, DAL FONDO MARINO.

Digitized by Google

Bisognò anche largamente provvedere alla edilizia statale e alla sistemazione degli istituti scientifici sardi. A Cagliari, a Sassari, a Nuoro molti importanti uffici erano allogati in locali assolutamente insufficienti e indecorosi. Non è a dire quanto deficiente fosse l'edilizia scolastica in tutta l'isola. Si pensò di studiare per i Comuni più poveri dei « progetti-tipo » di edifici scolastici, muniti di capitolati e di stime e di analisi dei prezzi. Ottantadue milioni sono accantonati per l'edilizia statale e gli edifici scolastici.

fornite dell'opere che favoriscono il funzionamento dei pubblici servizi, e di quelle igieniche a carattere eminentemente sociale e dell'altre a carattere didattico-educativo, che tutte sono alla base d'ogni più elementare vita civile, il Provveditore alle opere per la Sardegna volse la mente a elaborare il piano d'una trasformazione dell'ambiente naturale, perchè quest'isola conquisti fertilità e ricchezza e dia asilo confortevole a una popolazione risanata e altra ne accolga, come è indispensabile, immigrante dalle



I LAVORI DEL NUOVO PORTO DI CAGLIARI.

Si volle riconoscere un carattere di profilassi sociale in Sardegna nelle stesse case popolari. E ne fu così sollecitata e aiutata la costruzione.

Questo è stato il piano meditato e organico concepito — e avviato verso la totale applicazione — per il risanamento dell'ambiente umano e dell'ambiente sociale in Sardegna.

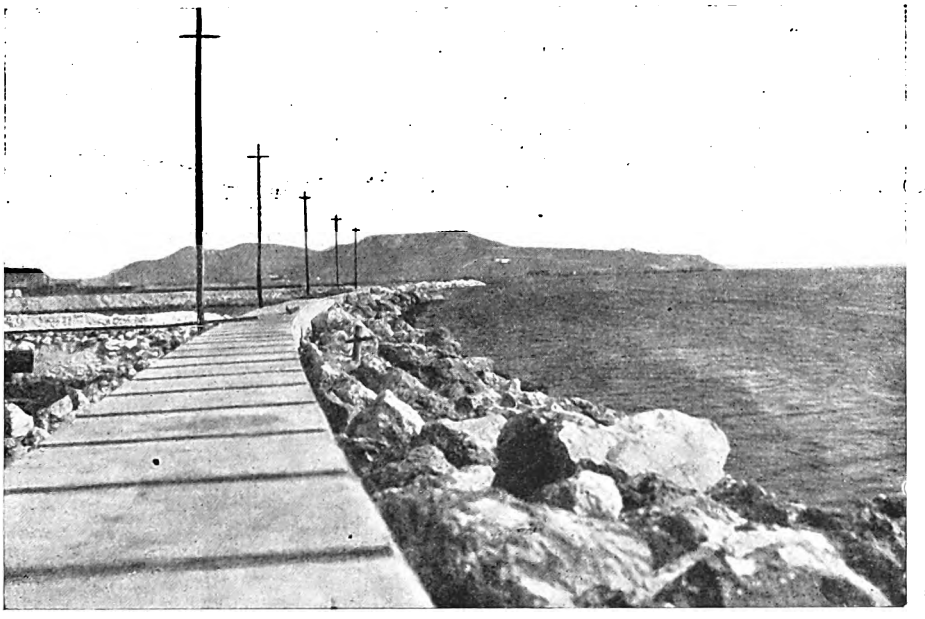
***

Disposto quindi, nella misura concessa dalle contingenze, che città paesi e contrade siano

terre della penisola in cui sovrabbondano le braccia.

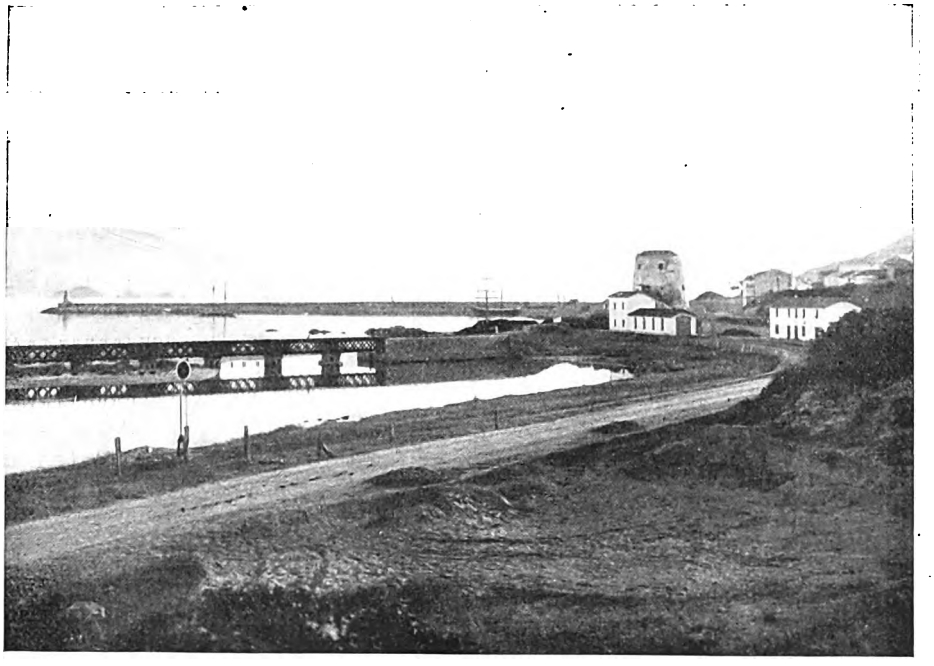
Qui tocchiamo, come si vede, il più vasto e arduo problema sardo, per risolvere il quale occorrerà non solo domare le resistenze opposte dall'elemento natura, ma vincere altresì quelle sollevate dall'elemento uomo: — poichè la natura oppone le ostilità d'una particolare costituzione geologica, d'un secolare dissesto montano e fluviale, d'un favoloso abbandono delle terre suscettibili di coltura; ma gli uomini alla lor volta contrastano per quella resistenza passiva e at-

Digitized by Google



LA NUOVA GETTATA DEL PIÙ GRANDE PORTO DI CAGLIARI.

tiva che trova sempre il più energico lievito nella inveterata consuetudine. E qui s'urtano, del resto, interessi che hanno trovato il loro assestamento e coordinamento, non importa se stentato e difettoso, a cui tuttavia s'è fatto l'andazzo, e che può concedere, proprio per quella sua rudimentale,



I LAVORI NEL PORTO DI ARBATAX.

Digitized by Google

primitiva congegnatura, l'oblio d'una allettevole negligenza.

Non son da attendersi per questo — dunque — miracoli ; nè è da credere che si possa operare per rapidi mutamenti di scena.

L'impresa è titanica, e bella tuttavia da tentare e da condurre, con illuminata e metodica ostinatezza, a compimento, con le tre armi della lotta : denaro, scienza e tempo.

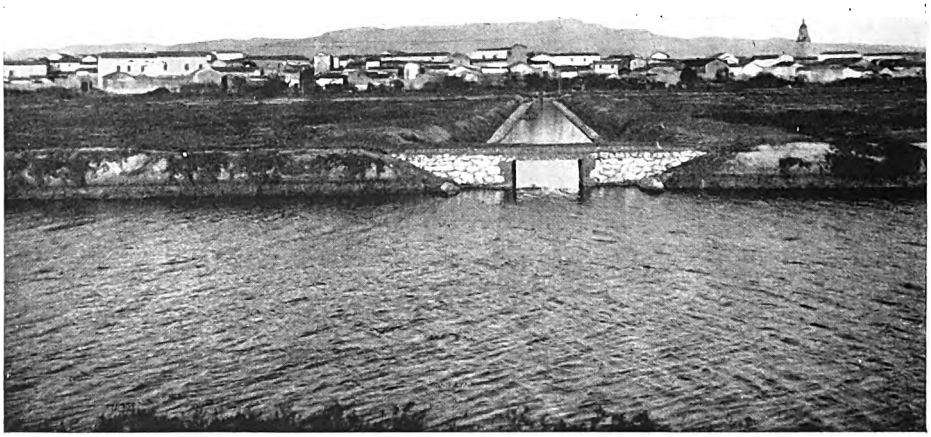
Il concetto di bonifica è ormai, nelle disposizioni di legge, strettamente unitario e totalitario. Il bonificamento idraulico che mira a prosciugare e ad eliminare la palude, a difendere il terreno e gli abitati dalle acque facili a straripare, s'integra con la bonifica agraria che ha lo scopo immediato di trasformare — a bonifica idraulica compiuta o in sviluppo — tutte le energie latenti dei terreni in energie produttive. La palude va cioè appoderata, fornita di costruzioni e di strade, provvista dell'acqua che disciplinatamente compierà le necessarie irrigazioni. Il coronamento di quest'opere varie lo porterà la « colonizzazione » che accresce, che moltiplica il numero degli uomini, per le vie dell'interesse e dell'affezione legati ormai alla terra in tal modo redenta.

La bonifica va estesa dal piano al monte, perchè dal monte al piano si salda, si fonde la circolazione delle forze della natura.

Continua così la fatica intelligente, ma pesantissima, seminata di sacrifici, dell'italiano per la conquista della sua terra.

Ora che cosa è stato fatto in Sardegna, che è tutta dissestata dal monte al piano ; di dove e come è incominciata l'operazione rigeneratrice ?

Il Provveditorato ha voluto anche in questo campo più vasto tener subito fermi i criteri dai quali fu guidato perseguendo la trasformazione dell'ambiente umano e sociale. Esso volle curare al massimo il bisogno immediato delle popolazioni di migliorare le proprie condizioni igieniche ed economiche ; e perciò a mezzo del Genio Civile e con appalti diretti eseguì taluni lavori minori di bonifica in prossimità degli abitati, ove le acque non regolate impaludavano per buona parte dell'anno creando fomiti perenni di malaria ; sistemò e inalveò torrenti ; costruì o prolungò negli abitati muraglioni di difesa ; scavò fogne capaci di convogliare le massime pioggie torrenziali ; aprì collettori ; rivestì canalette. Più di settanta comuni dell'isola hanno ricevuto il beneficio di questi lavori.



EMISSARIO DELLA BONIFICA DELLA PALUDE DI MONSERRATO E CANALI TRAVERSALI.

In provincia di Cagliari sono stati così eseguiti nove milioni di lavori ; tre milioni e mezzo in provincia di Nuoro ; tre milioni in quella di Sassari. Altri venticinque milioni e mezzo di lavori sono in esecuzione nelle tre provincie. E restano ancora all'esame quattordici milioni di lavori di siffatta specie.

Il grosso dei lavori di bonifica idraulica si sviluppa invece in concessione. Settantasei milioni e mezzo di lavori sono eseguiti o in via di compimento nell'isola e centottantacinque mi-

Digitized by Google

lioni di lavori restano all'esame. I lavori di bonifica idraulica di maggior peso sono quelli che interessano i Campidani di Cagliari e d'Oristano; poi vengono i lavori che s'estendono alla Trexenda e alla Marmilla, al Sulcis e alla zona sud-orientale della Sardegna. In provincia di Sassari sono da indicare i lavori per la bonifica dello stagno di Calik e la bonifica dei terreni paludosi presso Porto Conte, in agro di Alghero.

È preoccupazione costante del Provveditorato curare che i concessionari siano, in parte se non in tutto, anche proprietari dei terreni che in tal modo vengono bonificati, affinchè essi sentano meglio l'interesse di curar, subito dopo, la trasformazione dei terreni col mezzo della coltura.

E qui tocchiamo il secondo tema fissato dalla nostra legislazione per le bonifiche; ed è chiaro che per avere stabili e conclusivi risultati in Sardegna, ai fini della bonifica integrale, occorrerà che partecipino in gran numero alla conduzione delle concessioni gli stessi proprietari sardi dei terreni. La legge sulla bonifica integrale e sul diritto d'esproprio delle terre che ne consegue va qui applicata con opportuno esame e studio delle particolarità economico-sociali dell'ambiente regionale.

In questo stato di cose la soluzione più ovvia e logica è la costituzione dei consorzi dei proprietari. Ma la costituzione dei consorzi di proprietari, che tanti ottimi risultati ha sempre dato specie nell'Italia settentrionale, ha rappresentato troppo spesso in Sardegna un problema d'impossibile soluzione. Vi ostavano l'inerzia stessa dei proprietari terrieri e l'ignoranza quasi completa delle disposizioni legislative coi benefici da queste offerte. (Non occorre, però, trascurar di valutare al giusto grado la penuria grande delle riserve finanziarie).

Ora anche in questo campo ha naturalmente giovato molto la propaganda; e il Provveditorato vi ha in valido modo concorso, cercando di far giungere ai privati proprietari e in mezzo alle masse la conoscenza delle norme speciali che regolano la concessione delle opere e di quelle che mirano a sollecitare, per via d'evidenti vantaggi, le forme associative.

I GRANDI LAVORI DI PAVIMENTAZIONE STRADALE CON BITUME ASFALTICO TRINIDAD A SASSARI.

TIPO DI CASETTA IN SERIE DEL PRIMO VILLAGGIO OPERAIO COSTRUITO DAL PROVVEDITORATO A S. PRIAMO.

Con la propaganda la barriera d'indifferenza e di neghittosità ha potuto essere scossa; e oggi si può notare una condizione di cose in modo confortevole modificata. Moltissimo resta da fare. È lecito tuttavia asserire che buoni risultati sono stati raggiunti. Va additato anche il contributo portato per questa via dalla Commissione Reale della provincia di Cagliari, che volle prendere in esame i problemi della trasformazione fondiaria, e collaborò efficacemente alla elaborazione d'un piano organico di pubblici lavori, assumendone l'esecuzione dove insufficiente si manifestava l'iniziativa privata.

Ma qui s'inserisce l'azione audace e altamente meritevole d'un gruppo finanziario italiano che non ha esitato a impegnare ingentissimi capitali — circa quattrocento milioni — in opere grandiose e fondamentali che mirano esse sole a operare la più radicale trasformazione agraria, economica, sociale in Sardegna.

***

Occorre dire che v'è stato un uomo dalla delirante fantasia che concepì il disegno, quasi empio, di sconvolgere questa regione, di violentarla come rituffandola nel caos, e di riplasmarla secondo il suo volere. Con meditato disegno egli parlò: « In Sardegna condizioni geologiche, meteorologiche, idrologiche, geografiche fanno sì che l'acqua vi piova, non come in Alta Italia distribuita uniformemente nel corso dell'anno, ma concentrata nei mesi invernali, quando essa è poco o nulla utile alla vegetazione; nè l'altezza dei monti è tale che possa permettere di accumularla, conservarla e restituirla d'estate, a mezzo di ghiacciai che non esistono. Anche i boschi, regolatori per quanto modesti di deflusso, sono stati distrutti. È però l'acqua piovuta solo d'inverno, scorre tutta d'inverno, in piene spesso

Digitized by Google

disastrose, e i fiumi per sei mesi estivi completamente asciutti, non possono essere derivati sui piani, nè utilizzati per la produzione di forza, la quale necessita fondamentalmente di continuità. Quindi bisogna, per rendere utile il fiume sardo, rovesciarne il ciclo idrologico ; avere l'acqua

zione di forza e l'irrigazione, facilita le bonifiche, corregge, trasforma la natura, solo apparentemente ingrata. Non si limita a un affluente ; prende tutto un fiume, lo domina, lo disciplina, lo asservisce nel modo più completo alla volontà e all'interesse dell'uomo.... »

DIGA DI SBARRAMENTO DEL LAGO ARTIFICIALE DEL TIRSO.

— che vi scorre solo d'inverno — nel periodo estivo ; quest'acqua che in più di sette miliardi di metri cubi annui va inutile al mare in pochi giorni di piene, occorre rovesciarla regolata sui campi, dopo averla utilizzata nelle montagne per la creazione di energia. Si stabiliscono i principi tecnici e legislativi per una vera rivoluzione economica. Si crea un lago. Il nuovo lago si sostituisce ai ghiacciai delle Alpi, rende possibile la produ-

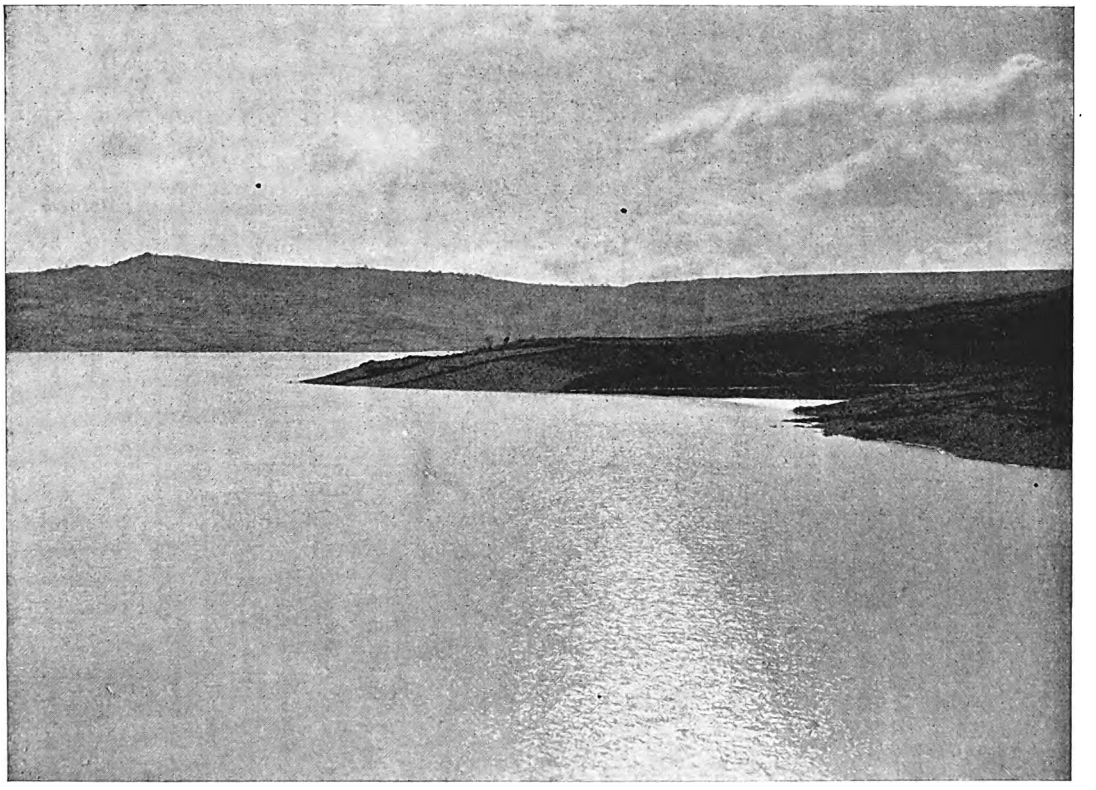
La voce che così parlò era quella d'un uomo di genio, certamente, ma di un uomo educato alla inflessibile disciplina delle cifre : — quella appunto del rivoluzionatore della Sardegna — dell'ingegnere Omodeo.

E questa concezione titanica è quella stessa che sta, necessariamente, alla base della trasformazione, della resurrezione dell'isola. Prima che le opere ideate da quest'uomo fossero, anche solo

Digitized by Google

in parte se non tutte, costruite, non solo non si poteva attuare, ma neppur concepire una organica e integrale soluzione del problema igienico-agricolo-economico sardo. Oggi si può concepire e coordinare, e già comincia a essere tradotta in atto.

La vita economica sarda è tuttora a largo sfondo pastorale. Solo il 17% del territorio è coperto da colture; invece il 78% è superficie più o meno pascolativa, cioè pascolo nudo, o più o meno alberato e cespugliato, spesso pascolo non adatto che alle capre, terreno incolto o addirittura improduttivo. Ma la pastorizia, se è la ricchezza-base della Sardegna d'oggi, è anche la cagione della sua povertà. Poichè il bestiame, lasciato a pascolo brado, occupa estensioni enormi di territorio e ne invade sempre maggiori. Inoltre i boschi, già ridotti in proporzioni minime, sono distrutti in parte dagli annuali incendi, ma devastati e distrutti in sommo grado di continuo dalle capre. Un ciclo feroce allora si compone e si chiude. La pastorizia, che richiede limitatissimo impiego di uomini, s'estende, mentre l'agricoltura si restringe; il bosco scompare e le precipitazioni atmosferiche assumono sempre più spiccato il tipo ciclonico africano; l'agricoltura risente di questa anarchia idrologica e riduce il suo rendimento; rende meno, e il tenore di vita s'abbassa; la solitudine impera, perchè le naturali leggi maltusiane automaticamente operano; ma gli organismi si sfibrano e sempre più deboli resistenze oppongono agli assalti del male. La malaria e la tubercolosi seminano i loro divoranti brividi febbrili, volando da un capo all'altro dell'isola come un simum carico di devastazione.



UNA VEDUTA DEL LAGO DEL TIRSO, CHE HA LA CAPACITÀ DI 420 MILIONI DI MC. D'ACQUA.

Va dunque iniziato l'attacco — prudente ma decisivo — alla pastorizia; almeno alla pastorizia come adesso è praticata.

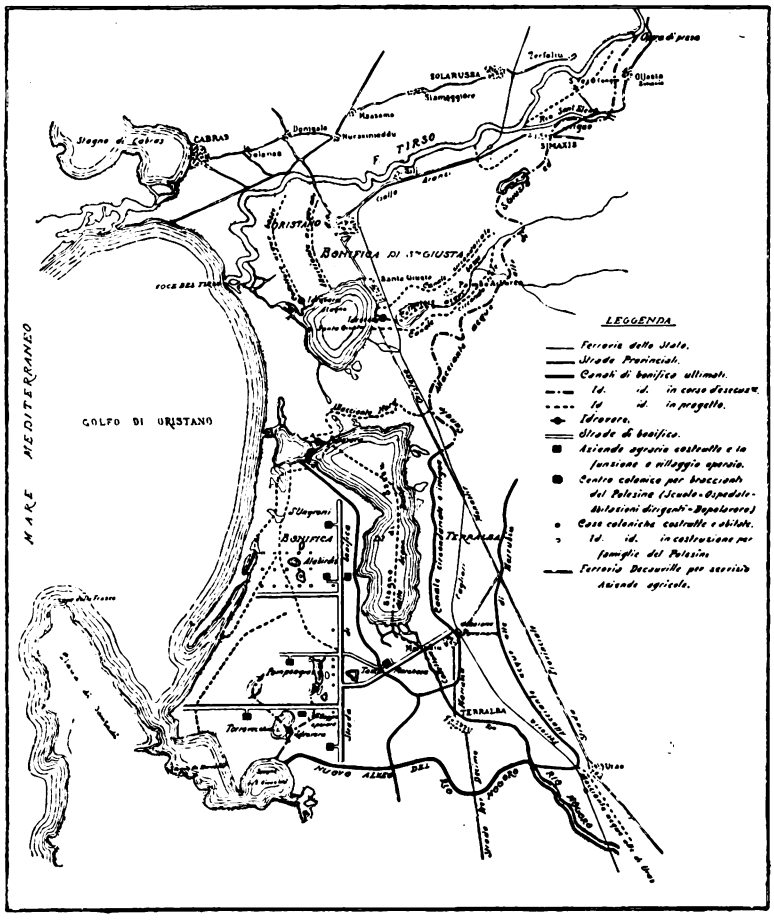
In sostanza la Sardegna, da pastorale che è, deve diventare a largo sfondo agricolo. Allora i bacini montani, permettendo l'irrigazione, renderanno durabilmente utili le bonifiche. Quindi questo concetto della integrazione della bonifica idraulica colle opere irrigue derivate dai serbatoi montani deve costituire in Sardegna il caposaldo della elevazione economica, che deve trovare il

Digitized by Google

suo primo gradino nel passaggio da una coltura estensiva a una intensiva — nel trasformare cioè i terreni oggi a reddito trascurabile in altri a reddito elevato.

Oggi già due grandi bacini montani sono stati costruiti: quello del Tirso — capace di 420 milioni di metri cubi d'acqua; l'altro del Coghinas — capace di 240 milioni di metri cubi. Un terzo bacino è in costruzione sull'alto corso del Flumendosa. Con questi tre bacini verranno raccolti e trattenuti oltre mille e cento milioni di metri cubi d'acqua in Sardegna; potranno, cioè, essere garentiti all'agricoltura sarda pei mesi estivi oltre ottanta mc. al minuto secondo su una superficie d'oltre centomila ettari di terreni irrigabili. Per le industrie minerarie e chimiche dell'isola restano, inoltre, a disposizione trecento milioni di chilowattore annui.

La grande, la vera, integrale trasformazione agraria può essere così in Sardegna incominciata. Vi sono progetti di proporzioni colossali allo studio, progetti che stanno per essere portati all'esame del Ministero dei LL. PP. e dell'Associazione fra i Consorzi di bonifica e irrigazione. Tale è quello caldeggiato dalla « Provincia » di Cagliari, che mira alla valorizzazione intensiva di tutta l'intera zona comprendente e il Campidano cagliaritano e la Marmilla e la Trexenda, dalle pianure di Pabillonis, a nord, fino al territorio pianeggiante di Quartu Sant'Elena a sud, per una vastità di ottanta mila ettari. Il progetto si basa in sostanza sulla derivazione dal Flumendosa d'una imponente quantità d'acqua che dovrebbe essere riversata, attraverso una galleria scavata nel diaframma di alcune montagne, nel Flumini Mannu, che è il fiume che percorre il Campidano di Cagliari.



I.A GRANDE BONIFICA DI TERRALBA E DELLA RIVA SINISTRA DEL TIRSO.
PIANTA DELLE OPERE DI SISTEMAZIONE IDRAULICA E DI BONIFICA AGRARIA.

Un altro progetto — questo però già in via

Digitized by Google

BONIFICA DI TERRALBA — UNO DEI NUOVI CENTRI COLONICI.

d'attuazione — è quello riguardante l'irrigazione del Campidano d'Oristano. Qui viene utilizzata l'acqua del bacino del Tirso. Nel Campidano d'Oristano la società delle Bonifiche Sarde ha già avviato la bonifica integrale del territorio di Terralba, in una zona di 8500 ettari fino a pochi anni fa paurosamente malarica, colma d'acquitrini e di stagni, oggi già per intero idraulicamente bonificata e agrariamente pronta a passare all'appoderamento intensivo. È anzi qui che si tenta il primo esperimento italiano di « colonizzazione » con l'emigrazione interna — da regione della penisola sovrabbondante di braccia a questa che ne difetta. In quest'opera della bonifica integrale di Terralba sono stati già impegnati oltre ottanta milioni.

Dovrà quindi essere estesa la bonifica a tutta la piana oristanese in sinistra del Tirso e quindi ancora sulla piana alla destra del fiume — per la quale ultima bonifica s'è costituito il Consorzio dei sedici Comuni della plaga.

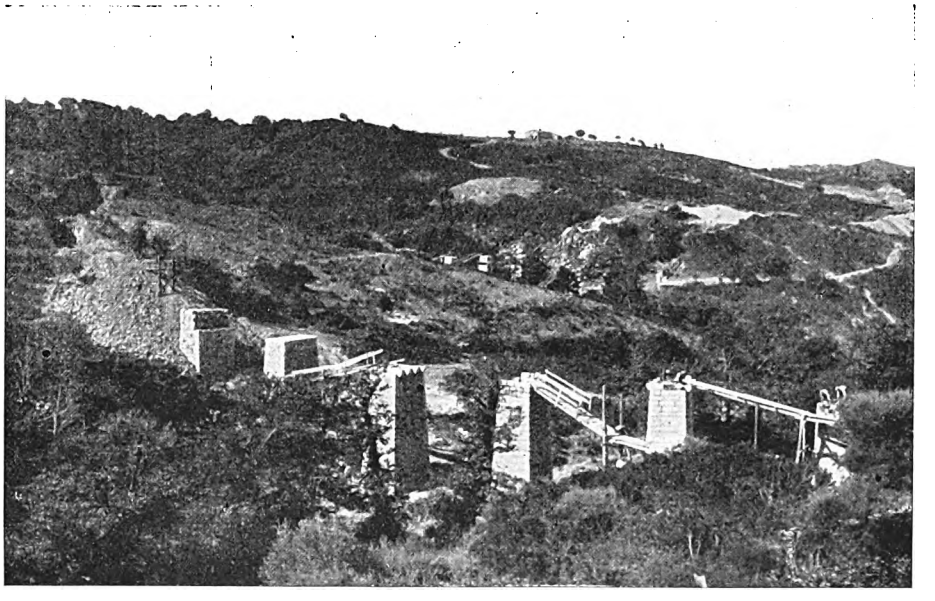
Altri settori dell'isola tirrena in cui si lavora e si coltiva sono l'agro di Tortolì, di Barì Sardo, il delta del Flumendosa; giù lungo gli stagni delle saline e quelli in cui impaluda il torrente Picocca; ancor più a sud, oltrepassato il Capo

BONIFICA DI TERRALBA — I GRANDI VIGNETI.

Digitized by Google

Digitized by Google

LA GRANDE DIGA DEL LAGO ARTIFICIALE DEL COGHINAS.
(CAPACITÀ DEL LAGO 240 MILIONI DI MC. D'ACQUA).



LA NUOVA FERROVIA IN COSTRUZIONE TRA SASSARI, TEMPIO E PALAU.
VIADOTTO DI SILVA MALA E FICHICANI — STATO DEI LAVORI A FINE LUGLIO 1928.

Digitized by Google

***

La Sardegna vede ormai schiudersi dinanzi e moltiplicarsi le possibilità di progresso. Il miliardo concesso dallo Stato ha posto le elementari fondamenta dello sviluppo sociale ed economico dell'isola: — strade, fognature, acquedotti, luce, edifici scolastici, porti.... L'iniziativa privata è indotta, per le vie del tornaconto, a fare il resto. Si sviluppano e si svilupperanno le industrie: l'industria mineraria, le industrie chimiche, la sugheriera, le alimentari.

La Sardegna ha toccato il fondo delle sue millenarie miserie. Questo è palese. Essa si solleva, con risolutezza, dallo stato di depressione angosciosa in cui l'inerzia dei passati Governi l'aveva lasciata.

Il Provveditorato sardo ha assunto il motto augurale: *Incipit novus ordo.*

È questa non è un'insegna di vuoto orgoglio. Bensì è il grido dei forti organismi che comunicano ad altri la forza e la volontà edificatrice.

Incipit novus ordo: bel comandamento di vita.

RENZO LARCO.

LE RICERCHE DI CARBON FOSSILE IN SARDEGNA.
S. E. BELLUZZO, IN VESTE DI MINISTRO DELL'ECONOMIA NAZIONALE, NEL LUGLIO 1928 VISITÒ I POZZI DI TRIVELLAZIONE IMPIANTATI NELLA NURRA, PRESSO ALGHERO.
S. E. BELLUZZO, MENTRE ESAMINA UNO DEI CAMPIONI ESTRATTI CON LA SONDA.

Digitized by Google

CRONACHE

CRONACHE MUSICALI

IL VI FESTIVAL INTERNAZIONALE DI MUSICA MODERNA A SIENA

Il VI Festival di musica, che ha richiamato a Siena alcune centinaia di appassionati di musica moderna, convenuti da ogni parte d'Europa, ha dato modo di conoscere, o risentire, molte opere di musica corale, sinfonica e da camera delle quali parlerò poi; ed ha offerto l'occasione ad una bella rassegna d'arte e vita senese, La Diana, *diretta da Aldo Lusini e Piero Misciattelli, di ricordare l'avvenimento con un bello e ricchissimo numero unico, dedicato interamente alla musica, e donato in omaggio a tutti i congressisti.*

Di questo numero unico consacrato in gran parte a musiche e musicisti senesi antichi, merita dire qualche parola, prima di parlare delle musiche e dei musicisti moderni. Il suo sommario comprende un articolo di S. A. Luciani, nel quale è tracciata la storia della musica in Siena, con frequenti richiami alle vicende dell'arte negli altri paesi d'Europa; uno scritto di Guido Chigi Saracini su Azzolino della Ciaia, organista senese del secolo XVIII; un altro di L. Bonelli e F. Boghen su La musicalità del Palio di Siena ; *un articolo di A. Bonaccorsi,* Armonie e canti di Siena ; *uno di U. Rolandi sui* Librettisti senesi, *e* in fine uno di L. Bonelli sui Musici di Avignone *al servizio della Signoria senese. Non è possibile accennare qui oggi, neppur brevemente, il contenuto di questi vari saggi — ciascuno dei quali ha pagine e reca notizie d'alto interesse storico e artistico — perchè molto debbo parlare delle manifestazioni di musica moderna. Ma mi riprometto di farlo più tardi, perchè l'argomento e il fascicolo — che è riccamente illustrato con fotografie di antichi documenti e codici, che qui ci è dato riprodurre — lo meritano.*

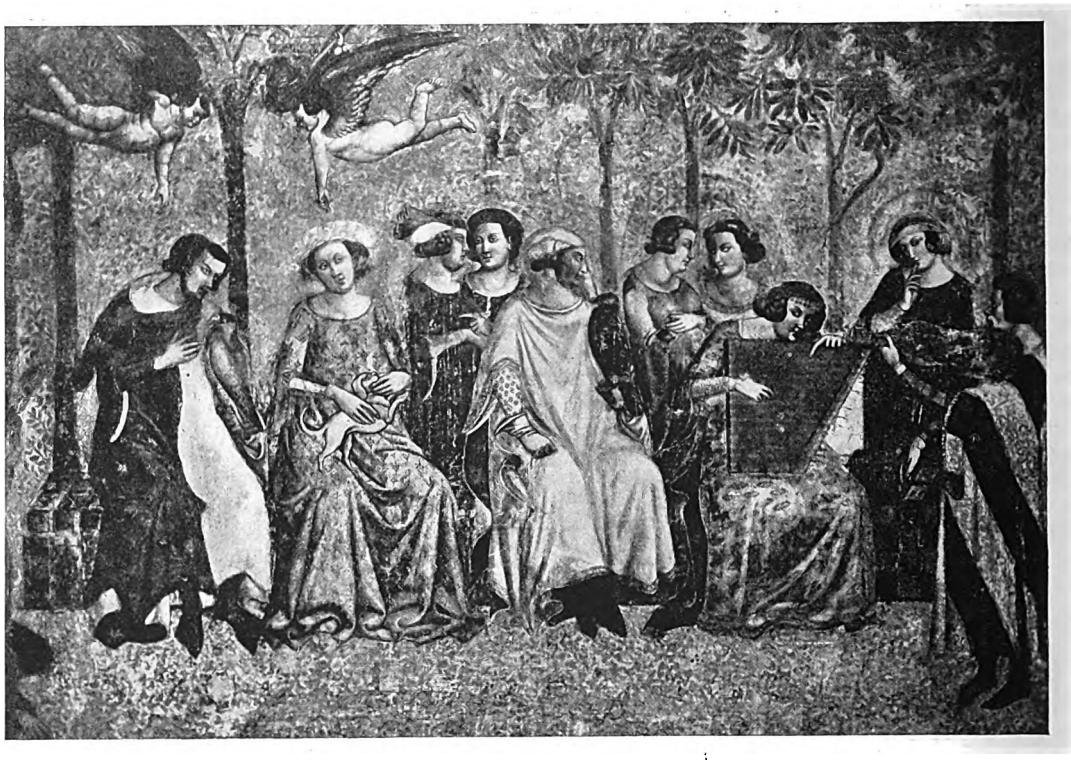
La vecchia Basilica di S. Francesco fu il luogo di adunata dei congressisti qui convenuti per il sesto Festival internazionale di musica moderna. Vedo signore, signorine e bipedi implumi di sesso non ben definito, ma con capelli alla « garçonne » e gonnelline sintetiche ; vedo uomini, superuomini, mezzi uomini e attaccabottoni appartenenti alle nazionalità più diverse che ho già veduto a Venezia nel '25, a Zurigo nel '26, a Francoforte nel '27, in numero molto maggiore del consueto ; vedo musicisti e critici italiani i quali, a dire il vero, non si commossero troppo per le mostre del 900 italiano, del 1927, a Bologna e per le manifestazioni di musiche italiane antiche e moderne tenute alla Fiera - Esposizione di Milano nell'aprile 1928.

ARTURO VILIGIARDI : NOTTURNO SENESE.
(Dal numero di « Diana » dedicato al VI Festival di Musica).

Digitized by Google

La testa dell'amabile signor Dent sovrasta tutte le altre teste, come è giusto, trattandosi del Presidente della S. I. M. C. La barba del signor Hertzka, il maggior esponente editoriale della società, è assediata e tirata a lucido da innumerevoli aspiranti, e guai se ciascuno di essi chiedesse, come segno di affetto e di un contratto avvenire, una pur breve ciocca di peli o capelli: faccia e testa dell'eccellente e villosissimo uomo resterebbero pelate e glabre come quella di Nicolò Da Uzzano; Franco Alfano, molto più calmo e riservato del solito, si limita, mentre abbraccia perdutamente Pannain, a sistemarsi gli occhiali e tapparsi la bocca, discutendo svisceratamente con Mulè e ad esplodere senza fumo guardando Casella; Casella, che fa la chioccia con i suoi pulcini intorno, benedice con un gesto il primo di questi che gli capita sottomano e ne indirizza alla gloria sociale, con uno sguardo altri due. Il maestro Labroca, si prodiga, e il comm. Fedele, che rappresenta il Ministero della P. I., lo assiste con calma sorridente; il conte Guido Chigi Saracini, l'ospite e mecenate magnifico, che ha offerto la sala del suo palazzo per le manifestazioni ufficiali, elegantissimo nel suo « tight » nero, si piega in due per parlare col maestro De Falla, e il maestro De Falla — occhio di pece sul viso asciutto e inciso con forza come un cammeo, vestito di tela grigia riccamente drappeggiata sul corpo magrissimo — si alza in punta di piedi per parlare col conte Chigi Saracini.

Bernardino Molinari e l'orchestra dell'Augusteo di Roma hanno aperto in questa basilica di San Francesco la serie delle feste.



SEGUACE DEL LORENZETTI: IL TRIONFO DELLA MORTE. (PARTICOLARE).
PISA, CAMPOSANTO. (Fot. Alinari).

Dietro le prime centinaia di sedie riservate ai congressisti, altre migliaia allineate in tutto il tempio sono gremite di pubblico che, di mano in mano che si svolge il programma, si abbandona alle più vive manifestazioni di entusiasmo verso il Molinari e la sua eccellente orchestra. Nulla da scoprire (e neanche da coprire) nelle musiche ascoltate a San Francesco. Ma dell'arte di Bernardino Molinari si deve dire che col procedere degli anni e forse anche per lo stato di grazia e di esaltazione in cui l'artista deve trovarsi oggi che la fortuna gli arride, finalmente, con tutti i suoi favori, essa si affina e perfeziona sempre più.

Digitized by Google

***

Nel primo concerto di musica da camera sono stati eseguiti di notevole: il secondo quartetto per archi di Vincenzo Tommasini, la seconda parte di *Klaviermusik* di Paul Hindermith e la *Sonata* per violino e pianoforte di Maurice Ravel.

Il quartetto di Tommasini, mirabilmente eseguito dal quartetto veneziano del Vittoriale, è una forte opera. Anche attraverso qualche eccesso di tormento armonico, qualche pletora di contrappunto e di sviluppi, ha, nel primo tempo, una vivacità di movenze e di risorse d'alto interesse; nel secondo tempo, che contrasta al suo inizio fortemente col primo per la serenità e la calma che lo informa, mostra i segni di una non superficiale emozione; nel terzo, che si apre con una specie di recitativo e si sviluppa poi in pittoreschi accenni di canti popolari, su sfondi evanescenti e misteriosi, raggiunge belli e suggestivi effetti; nel finale, che pure è impiantato su energico materiale tematico, si disperde un poco, perchè due o tre volte sembra fermarsi e, nelle riprese, non raggiunge intensità di espressioni molto più alte di quelle già attinte: tali insomma da giustificare i momenti di sosta e coronare in modo più completo i suoi slanci.

La composizione per pianoforte di Hindemith, che ha avuto in Franz Osborn un interprete di eccezionali virtù tecniche — delle qualità espressive è difficile giudicare in musiche che disdegnano l'espressione — somiglia come tipo e come condotta alle altre già note del maestro. Pur nelle brevi proporzioni dell'opera, vi sono lungaggini e zone grigie; ma vi sono anche momenti di energia ritmica, di ricchezze e sostanziosità di discorso musicale, di genialità istintiva che direbbero abbastanza di Hindemith, anche se questo fosse un nome del tutto nuovo.

Ravel, con la sua sonata per violino e piano-

ANDREA DA FIRENZE: LA CHIESA MILITANTE E TRIONFANTE. (PARTICOLARE).
FIRENZE, CHIOSTRO DI S. MARIA NOVELLA, CAPPELLONE DEGLI SPAGNOLI. (Fot. Alinari).

Digitized by Google

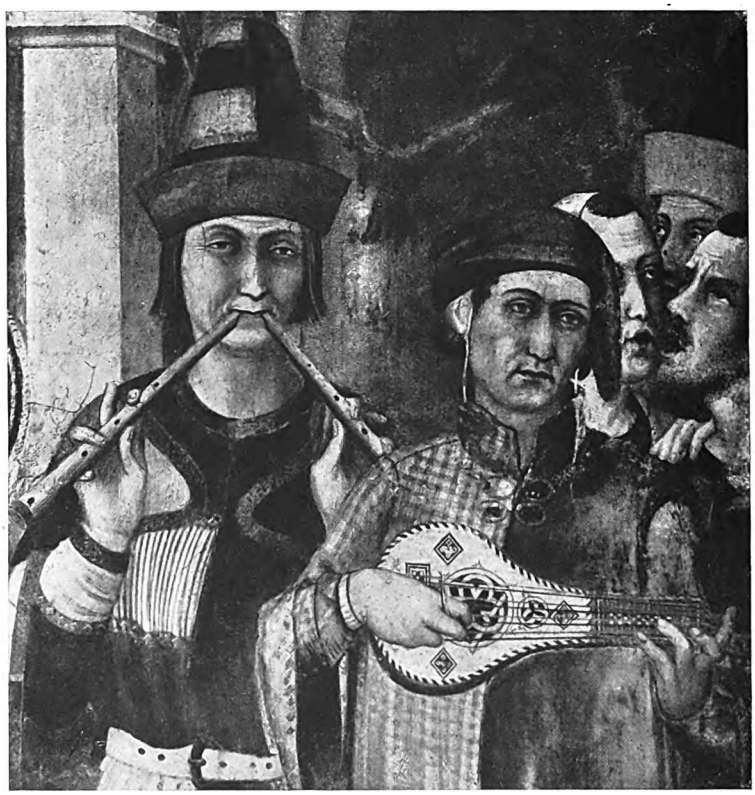
forte, già abbastanza nota, non ha rivelato nulla che già non sapessimo di lui: il suo latino senso della plasticità, della misura e dell'eleganza, è anche in questa opera la caratteristica migliore.

***

Come intermezzo tra il primo ed il secondo concerto ufficiale si è avuta una mattinata czecoslovacca con un numero davvero interessante e divertentissimo; l'audizione del Voice Band: un ottetto vocale (con qualche complicazione di arsenale da jazz), creato e diretto dal compositore della, diremo, musica più curiosa e comica che si possa immaginare: il signor E. F. Burian, nato a Pilsen appena 24 anni or sono.

Il Voice Band — è bene riportare a scanso di responsabilità le parole del programma — « è una specie di recitativo corale in cui viene sfruttata la parte musicale tecnica, anzitutto quindi il lavoro tematico e formale, come pure la complicazione recitativa guidata da una particolare linearità di contrappunto.

Poggiando Burian sulla maniera puramente espressiva del pensiero e mai indietreggiando innanzi al rimprovero di naturalismo, egli mette in evidenza solo la potenza di timbro dei suoi corpi di recitazione. Egli non ha bisogno di una intonazione assolutamente determinata, ma al contrario si accontenta di raggiungere un grado approssimativo di intonazione solo per acuire la sua sensibilità di espressione ».



SIMONE MARTINI: S. MARTINO ORDINATO CAVALIERE. (PARTICOLARE).
ASSISI, CHIESA INF. DI S. FRANCESCO. (Fot. Anderson).

Questa spiegazione, dirà il lettore, non brilla per soverchia chiarezza. Ma trattandosi del comunicato ufficiale, non so che farci, nè oso mutare verbo. Per parlare alla buona, da profano a profani, di questo nuovo e proprio inaudito genere di musica, dirò che si tratta di otto personaggi, tre donne e cinque uomini, che stanno seduti intorno ad una tavola. Il signor Burian — che è degli otto il capotavola ed il capintesta — dirige: e canta o parlicchia oppure parla e canticchia: fa insomma qualche cosa che sta fra la parola parlata ed il canto stonato: ma stonato con grazia, con distin-

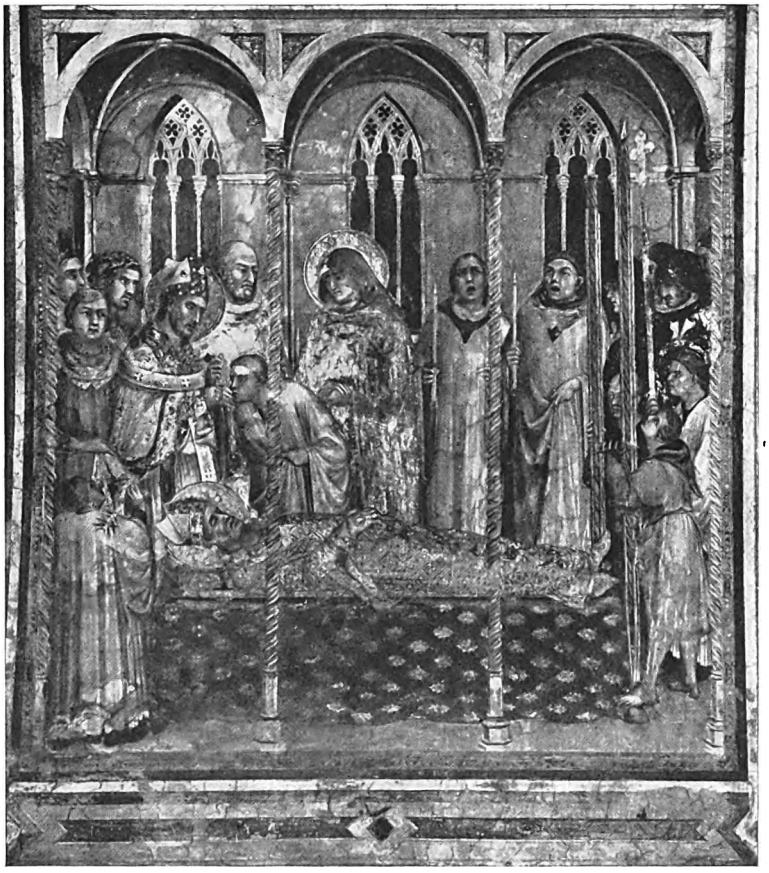
Digitized by Google

zione, con metodo: una specie di stonatura intonata. È chiaro?

Gli altri — esecutori, a parte gli scherzi, mirabili — fanno come lui. Il coro è impiantato a quattro parti: la ritmica è precisa e fortemente caratteristica, specie nelle voci recitanti; la dinamica è sfruttata in tutte le sue possibili gradazioni;

***

Tutto ciò, come ho detto, senza mai cadere in una nota nettamente individuabile o in un accordo anche il più strampalato ma consacrato dall'uso. Le voci sembrano passare nonchè attraverso i quarti, attraverso i sesti di tono, ma i



SIMONE MARTINI: S. MARTINO ESPOSTO IN CHIESA.
ASSISI, CHIESA INFERIORE DI S. FRANCESCO. (Fot. Alinari).

qualche accenno di una polifonia sui generis non manca; qualche volta le voci procedono omofone su ritmi di danza o di marcia, molto accentuati; nella maggior parte dei casi però due voci danno, con note tenute, l'atmosfera, e la parte recitante si sbizzarrisce nei più strani declamati con rabeschi e vocalizzi capricciosissimi, ai quali fanno eco, o segnano i punti e le virgole, i mugolii, gli squittii, gli *zimbi*, *zimbi*, *zimbi* e i *pissi*, *pissi*, *pissi* o le fischiatine in sordina degli altri.

ritmi sono quasi sempre chiarissimi, simmetrici e ben scanditi; il dialogo delle varie parti reca indubbi segni di una mano che sa. La trovata, pure nella sua apparente scapestrataggine, è più che meritevole di essere seriamente considerata e meditata, perchè suscettibile di sviluppi e di applicazioni, sia nel teatro di prosa che in quello di musica. Per ciò che riguarda la comicità e l'umorismo, gli effetti voluti sono pienamente raggiunti: prova ne sia il pubblico che ha riso a crepapelle e ha chiesto tre o quattro « bis ».

Digitized by Google

Ma dopo il carnevale si è avuta la quaresima: tre composizioni per quarti di tono di Alois Haba, il fanatico propugnatore di questo sistema. Esperienze di gabinetto magari « interessanti » non dico di no ; ma in una sala di concerto e per tre quarti d'ora di seguito, quale senso di fastidio tra timpani e cervello : che patema d'animo ; e quanti sbadigli per toni interi!

GEROLAMO DI BENVENUTO : L'ASSUNZIONE DELLA VERGINE (PARTICOLARI).
MONTALCINO, CHIESA DELL'OSSERVANZA. (Fot. Alinari).

***

Apriamo anche noi una parentesi — come, fra i concerti « ufficiali » della S. I. M. C., quelle rappresentate dalle varie manifestazioni cecoslovacche, inglesi, russe e italiane fuori quadro, e dai festeggiamenti organizzati dalla squisita ospitalità senese — per dire, avanti di continuare a chiudere la rassegna degli avvenimenti musicali, della « Micat in vertice », prezioso focolare della musica in Siena.

***

Questa istituzione, fondata nel 1923 e tenuta in vita dal conte Guido Chigi Saracini, risiede appunto nel palazzo trecentesco dei Chigi Saracini, dove, a gustoso contrasto con lo stile medioevale di tutti gli altri ambienti — sale, vestiboli, scale ricche di opere d'arte che vanno da una Madonnina di Donatello al busto di Verdi, del Gemito — è stato dal Conte Guido aperto un salone da concerti nello stile del settecento toscano, dove si svolgono abitualmente le più importanti manifestazioni musicali senesi e, in questa settimana, i concerti « ufficiali » del « Festival » internazionale.

Non sono troppo numerose in Italia, che io mi sàppia, le istituzioni musicali tenute in vita da un unico mecenate ; questa, che si inspira insieme ad alti ideali d'arte e di beneficenza — perchè, se le spese dei concerti sono tutte a carico del suo fondatore, gli introiti vanno, nella loro interezza, a sollievo dei poveri — merita di essere additata come esempio e come incitamento ; tanto più che la storia della « Micat in vertice » è già ricca di avvenimenti nelle cronache dei suoi soli cinque anni di vita. Dopo il concerto inaugurale, che fu tenuto nel giorno di Santa Cecilia del 1923 da Mario Enrico Bossi all'organo (un bellissimo istrumento che domina, dalla loggia

Digitized by Google

sopra la porta d'ingresso, tutta la sala, e che ha sulla pedana degli esecutori, al piano terreno, la sua « consolle » con tre manuali e cinquanta registri) e da Arrigo Serato, hanno avuto luogo in questa sala altri settantasette concerti vocali o istrumentali tenuti da trecentoventi artisti italiani e settantotto stranieri. Quanto alle composizioni eseguite nei cinque anni, fino all'inizio di questo « Festival », esse ammontano a cinquecentoquaranta di cui centocinquanta di autori italiani.

***

Il secondo concerto « ufficiale » del « Festival » ha offerto, accanto ad un « Concerto » per clavicembalo, flauto, oboe, clarinetto, violino e violoncello, di Manuel de Falla — che non appartiene all'arte migliore del maestro spagnolo, ma che serba in ogni caso i caratteri di finezza di gusto e di genialità che sono propri dell'autore di « Retalbo » — ha offerto, dicevo, un saggio della più spinta e balorda degenerazione alla quale

NICCOLÒ DI SER SOZZO TEGLIACCI: L'ASSUNTA.
SIENA, R. ARCHIVIO DI STATO. (Fot. Lombardi).

Digitized by Google

sono giunti, imitando e copiando diligentemente il caro maestro, i tedeschi discepoli e seguaci di Arnold Schonberg.

A. von Werben, così si chiama il colpevole, mostra nella sua musica tutti i difetti di cacofonia, prolissità, monotonia, aridità, pedanteria, atassia locomotrice (più che disordine, è incapa-

SANO DI PIETRO: MADONNA COL FIGLIO E ANGELI MUSICANTI. SIENA, ACCADEMIA DI BELLE ARTI.
(Fot. Alinari).

cità di muoversi, così priva anche di vita ritmica è questa accozzaglia di brutti sgorbi) che hanno resa illustre, presso gli amanti dei soporiferi rumorosi, la musica del suo maestro; ma non ha neppure il merito di avere inventato il « genere ». Il suo « Trio » per violino, viola e violoncello, eseguito con somma abilità e pazienza dai signori Kolisch Lehner e Heifetz, ha avuto la abilità di far perdere la pazienza ad un pubblico di raffinati avvezzi alle più dure intemperie, come quello internazionale di questi « Festival », ed è stato fischiato all'unanimità, ed anche urlato.

***

Qualcuno, appartenente al Comitato direttivo del Festival, si è doluto di queste manifestazioni incomposte ed ha osservato che era già far troppo onore al « Trio » di Werben, fischiandolo. Ma il vero troppo onore gli è stato fatto, in realtà, includendolo nei programmi dei concerti « ufficiali ». Tacere, o disapprovare in sordina, a quattro occhi, sarà opportuno, prudente, utilissimo magari, nei riguardi degli « affari » conclusi o da concludere con gli editori o coi compatriotti e partigiani dell'autore presenti. Ma appunto perchè sa troppo di opportunismo, di prudenza e di utilitarismo non è nè bello, nè coraggioso, nè leale nei riguardi dell'arte, nel cui nome sacro sono indetti questi Festivals; e che ha pur bisogno di essere difesa da certi assalti. Tanto più violentemente e appassionatamente difesa in Italia, quanto meno lo sia in altri paesi che non possono gloriarsi di un'educazione artistica millenaria come la nostra, nè possedere, per ciò, quel sicuro istinto del bello e del lecito, del gusto o della misura, che ci rende buoni giudici sull'arte nostra e sulla altrui.

Dall'inferno al paradiso. Il concerto che ha seguito questo, è stato tenuto nella basilica di San Francesco, dalla « Polifonica romana », diretta da mons. Raffaele Casimiri, ed è stato dedicato a musiche di J. des Près, Luca Marenzio, O. di Lasso, L. da Vittoria e, prevalentemente del Pierluigi da Palestrina.

Che la « Polifonica romana » abbia corrisposto in tutto alla speranza e alla aspettativa di chi ne conosceva la grande fama, non potrei dire. Pure, attraverso esecuzioni in complesso assai pregevoli — e eccellenti addirittura nei « mottetti » del Pierluigi: « Sanctitas dierum e Peccantem me », e nell' « Ave Maria » del da Vittoria — alcune imperfezioni di intonazione, gravi specialmente nel Mottetto *Dum aurora* di Marenzio, e squilibrii dinamici fra voci bianche e maschili in altri brani, hanno talvolta disturbato il perfetto godimento delle audizioni.

***

Ma quale sublime bellezza di musiche! L'ispirata soavità della purissima « Ave Maria » di Josquin e di quella del Vittoria; i mottetti del Pierluigi che, pur nella grandiosità di linee e di architetture, si arricchiscono di particolari d'insuperabile ed insuperata bellezza espressiva, hanno inondato gli animi, resi foschi ed inquieti dalla caligine e dall'empietà nordica, di serena luce stellare. Dopo il brutale smarrimento barbarico, mistiche voci di antiche e indistruttibili civiltà nell'antica civilissima gentile Siena dei mistici.

Ancora due sedute organizzate dalle sezioni

Digitized by Google

inglese ed italiana, prima dell'ultimo concerto della S. I. M. C.

Gli inglesi hanno presentato: « Façade », poema di Edith Sitwell, musica di William Walton. Su un sipario, dipinto da Gino Severini, è dipinta la facciata di una casa, ai lati della quale, sul fondo scuro, giganteggiano un Pulcinella e un Arlecchino. Dal portone della casa si affaccia la bocca di un megafono.

Il declamatore, invisibile, recita, nel megafono, su ritmi quasi sempre uguali e simmetrici, il poema, del quale gli stessi inglesi che assistevano al « fatto » hanno dichiarato, da me interrogati, di non aver capito un'acca. Un'orchestrina composta di flauto, clarinetto, saxofono, tromba, violoncello, batteria, accompagna ed ambienta la declamazione, con musichette quasi sempre graziose, spiritose e allegre, nettamente appartenenti al repertorio da caffè concerto. Qualche brano, come la « Ninna nanna » per il « Jumbo », il « Walzer », « Dafne », mostrano fini qualità di gusto e di colorista nel Signor Walton.

La « trovata » sta nel nome: « Façade ». Tutti sanno che, dietro ogni facciata di casa ne possono succedere e se ne possono immaginare di ogni colore.

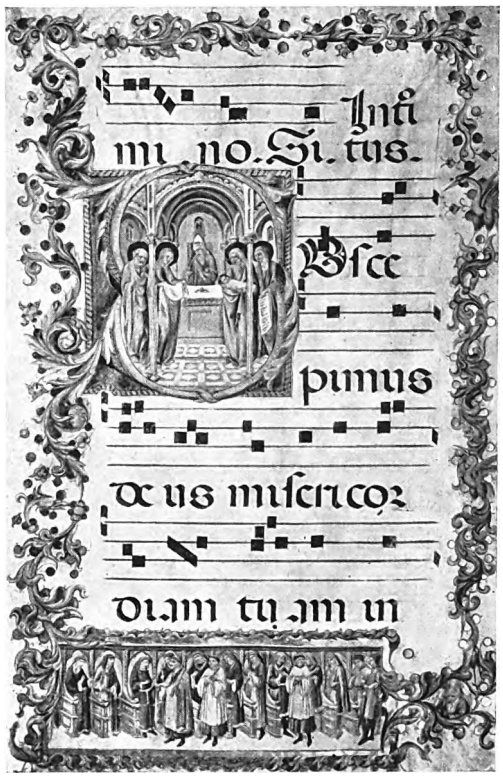
La sostanza, stringi, stringi, è quello che Maldacea, Pasquariello, Villani facevano da noi vent'anni fa: con molta più varietà di declamazione — sempre intelligibilissima — e con molto meno « aplomb » intellettualoide.

***

Gli italiani e precisamente Alfredo Casella, hanno offerto invece l'esecuzione della « Sonata » per violoncello e pianoforte del Casella stesso, e quella de « Le nozze » di Strawinski. Sebbene si trattasse di opere già largamente note, è stata una sera bene spesa. « Le nozze » non hanno avuto neppure questa volta un'esecuzione impeccabile: ottima è stata la parte dei pianoforti, degli strumenti a percussione e delle soliste signore Maragliano Mori e Lenart; meno precisa e colorita da parte del coro. All'opera, che pur nella sua impetuosa forza e nella trascinante e vera bellezza e originalità di alcuni momenti, pecca indubbiamente di una certa eguaglianza di procedimenti e di effetti, ha nuociuto qualche eccessiva uguaglianza di effetti e di accenti che si è notata anche nella esecuzione. Ciò non ostante, vivissimo ne è stato il successo; e il Casella ha dovuto concedere il « bis » della parte ultima del poema.

Altrettanto vivo e completo è stato l'esito riportato dalla « Sonata » del Casella, che ha trovato nel violoncellista Tusa un eccellente collaboratore.

Questa composizione, scritta per la mecenate americana signora Coolidge e alla stessa dedicata, si ispira in complesso, secondo l'attuale maniera del Casella, alle antiche forme dei nostri sonatisti. Come un figliuol prodigo di buona pasta in fondo, Alfredo Casella dopo essersi abbandonato alla « débauche » artistica, cedendo alle lusinghe delle più varie sirene oltremontane, ritorna alla casa paterna e s'inginocchia dinanzi ai lari domestici. Vogliamo, a causa dei suoi antichi trascorsi, respingerlo sdegnosamente? Neanche per idea.



SANO DI PIETRO: CORALE CON ORNATI E LA PURIFICAZIONE DELLA VERGINE. SIENA, CATTEDRALE.

(Fot. Alinari).

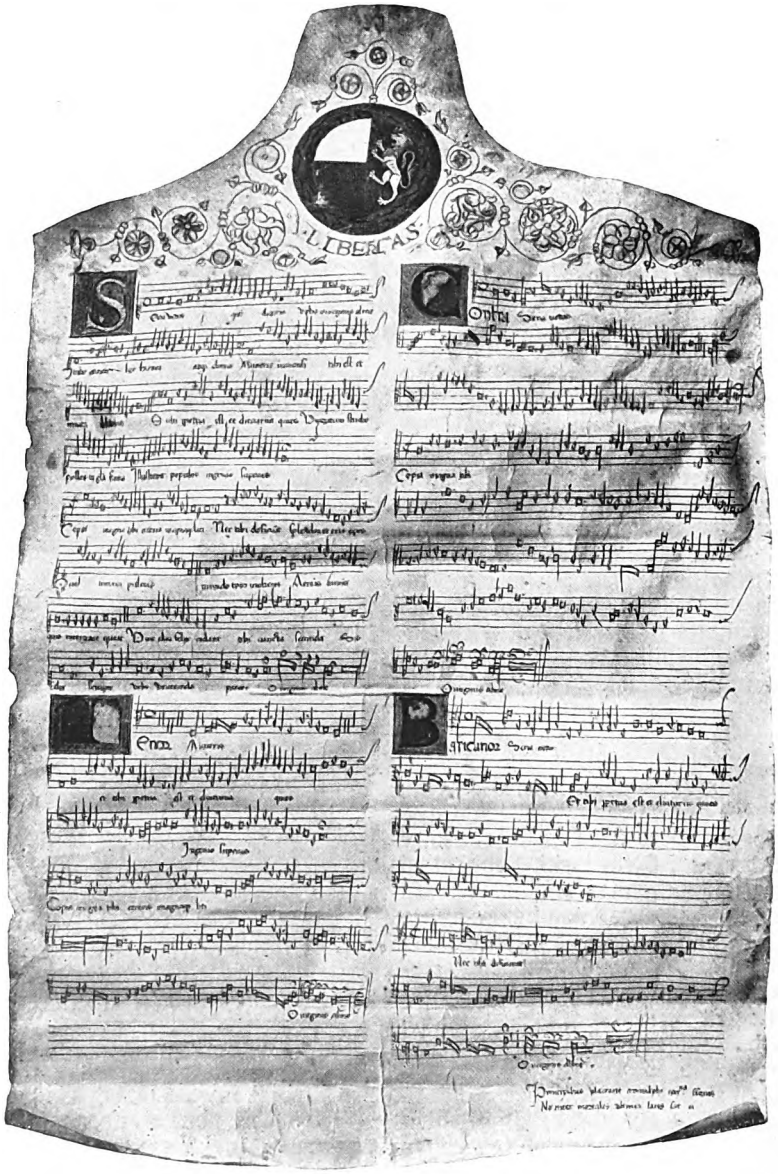
Apriamogli invece le braccia; e teniamolo bene stretto, chè non ci riscappi via. Dopo tutto, anche se — come credo — non durerà molto con quest'aria così compunta, pettinata e diatonica (se si confronta alla « Partita », si avverte già in questa « Sonata » recentissima qualche calcio affibbiato sotto la tavola alle vecchie leggi sacre) rimane il fatto del ritorno a casa, che auguro e credo definitivo. E rimane, in questa « Sonata », la parte centrale del primo tempo, veramente bella e sentita, nella quale la modernità e la libertà spirituali dell'autore si affermano vittoriosamente; rimane il « Largo » nobilmente espressivo e il brillantissimo « Rondò » che chiude con

Digitized by Google

tanta fonia e con tanto effetto la composizione. La « Sonata » ha ottenuto, per la sua chiarezza e plasticità di forme e per la sua efficace comunicativa, un vivissimo successo, dovuto anche, come ho detto, al pregio della esecuzione.

***

Nel concerto ufficiale di chiusura del « Festival » il programma è stato scelto in modo da lasciare il più bel ricordo nei convenuti. Il II « Quintetto » di Bohuslav Martinu, di grande interesse e di molta e originale bellezza specialmente nei due ultimi tempi, ha aperto la seduta; lo stupendo « Quintetto » per piano ed archi di Ernest Bloch — che meriterebbe una lunga disamina, tanti e tanto vari sono i suoi pregi di forma e di contenuto — la ha chiusa, suscitando un uragano di applausi. Accanto a quest'ultima composizione,



ARNOLFO: CANTATA A SIENA (SEC. XV).
SIENA, R. ARCHIVIO DI STATO. (Fot. Bonnoli).

Digitized by Google

così vivamente rappresentativa di quel che c'è di meglio nell'arte straniera moderna, è bello affermare che la « Sonata » per violoncello e pianoforte di Franco Alfano, ha dal canto suo degnamente e vivamente rappresentato in questo ultimo concerto la moderna musica italiana. Essa è suggestiva e profonda, complessa e chiara. Violoncello e pianoforte intrecciano, nel primo tempo, i loro canti con una ispirata larghezza di fraseggio e con una sincerità di emozione che sono bene italiani, anche se il molto tormento delle armonie si allontani talora dal nostro gusto; tutta nostrana è la grazia e l'eleganza del vaghissimo e così sereno, pur nella lieve malinconia, secondo tempo (alla danza); nostri ancora sono la spontaneità di mirabili sviluppi che appare nei tempi ultimi, e i drammatici contrasti, e l'impetuoso appassionato stringersi del dialogo fra i due strumenti. Opera di bellezza e di sincerità, essa ha avuto nel Tusa, violoncellista, un eccellente e commosso interprete ed un bravissimo esecutore pianistico nell'autore; ed ha ottenuto il più meritato, schietto ed unanime successo.

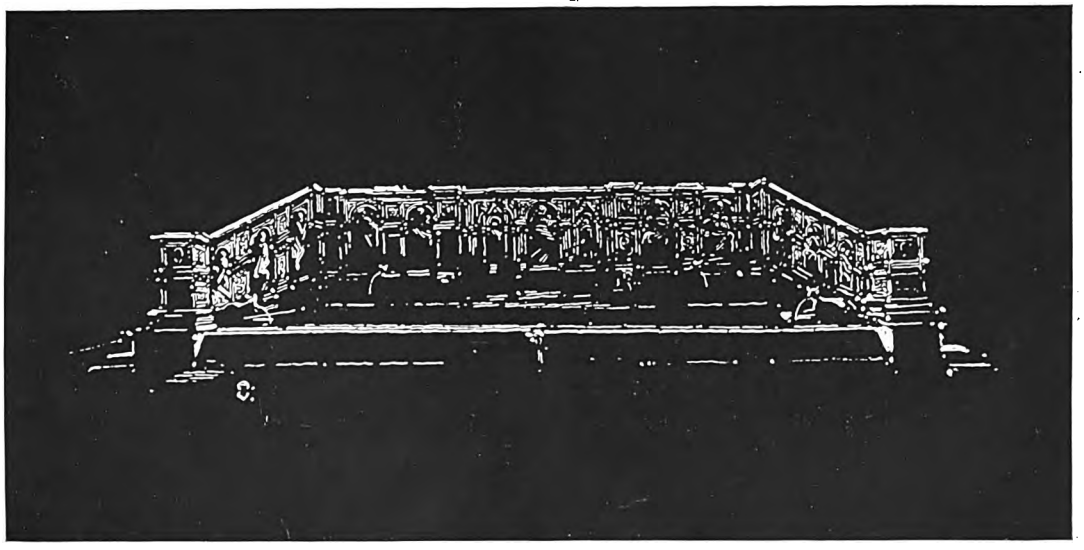
***

Chiuso il « Festival », l'accademia dei Rozzi, una delle più antiche senesi e benemerite dell'arte, ha offerto un grande ricevimento nei suoi saloni in onore dei congressisti e Innocenzo Cappa ha parlato, prendendo lo spunto da Piccinni, per dire molte cose saggie, vere e forti; e l'avv. Martini ha parlato anche, per recare il saluto della sua Città a noi che ci si apparecchiava già a partire, e per chiederci di non dimenticarla.

Raccomandazione superflua. Come si può dimenticare Siena e i senesi, una volta che si son conosciuti? Sarà più facile dimenticare alcune delle musiche che si son sentite. Ma non molte, perchè la percentuale delle brutte musiche è stata in complesso, se si pensa ai Festivals di Francoforte e di Zurigo, molto meno alta del solito (hanno avuto soggezione di Santa Caterina, che non gli avesse a scrivere una letteraccia); e nessuna italiana fra queste, perchè anche in questo torneo internazionale senese i nostri campioni Tommasini, Casella e Alfano sono stati tra i più brillanti e vittoriosi.

Venuta l'ora degli addii, tutti hanno detto « bravo » al comm. Fedele, a Mario Labroca e ad Alfredo Casella, che hanno molto bene organizzato ogni cosa e che si meritavano veramente questo unanime riconoscimento; e hanno ringraziato gli ospiti cari; e baciato un qualunque pezzo di vecchio muro dell'adorabile città; e guardato un'ultima volta il suo bel cielo, che per fortuna era nuvoloso, per non darci il dispiacere di lasciarlo troppo bello e azzurro: e pioveva e piangeva lui, perchè non sarebbe proprio stato nè dignitoso nè moderno che ci fossimo fatti vedere a piangere noi.

ADRIANO LUALDI.



ARTURO VILIGIARDI: NOTTURNO SENESE — LA FONTE GAIA.

Digitized by Google

CRONACHE ESTERE

ESPOSIZIONI D'ARTE: NORIMBERGA, MONACO, STUTTGART, SALISBURGO.

Era in programma, per i festeggiamenti in onore di Alberto Dürer, nel IV centenario della sua morte, un omaggio degli artisti moderni.

PAUL RÖSSLER: NUDO.
(NORIMBERGA, ESPOSIZIONE D'ARTE TEDESCA CONTEMPORANEA).

E si è allestita per questa occasione in Norimberga sua patria, ancora gentile città di fiaba e di sogno a dispetto dell'invadente sviluppo futurista dei quartieroni periferici e delle enormi costruzioni industriali, ancora la canora e pittoresca città di Hans Sachs e di Beckmesser, si è allestita dicevo una grande esposizione dell'arte moderna tedesca ed austriaca. Sicchè il popolo delle due repubbliche nelle vacanze estive ed autunnali dalla Prussia come dal Baden, dalla Carinzia come dalla stessa Bavaria venuto in pellegrinaggio (e come esemplare per continuità e per assidua fede!) ad ammirare l'opere raccolte ed ordinate del Maestro in unica retrospettiva (della quale s'è parlato in uno degli scorsi numeri di *Emporium*) è passato anche a dare un'occhiata di rassegna al bilancio artistico nazionale dell'anno presentato dall'*Ausstellung deutscher Kunst der Gegenwart*.

Presenti: Berlino, Dresda, Stuttgart, Karlsruhe, Düsseldorf, Bremen, Hamburg, Königsberg, Darmstadt, Frankfurt a. M., Kassel, Weimar, Dessau, Breslau, München, Vienna, Innsbruck, Norimberga.

Max Liebermann nonostante i suoi 81 anni ed il giubileo, decano degli artisti tedeschi e forse europei, non manca di ultimi suoi saggi (1925-26): un ritratto di signora ed un fresco paesaggio. Oppenheimer, viennese ma iscritto al gruppo di Berlino, con questo suo *redattore* (n. 41. 1927-28) continua la sua singolare stilizzazione e deformazione del vero sovrapponendo piani in trasparenza, intersecando volumi e fasci luminosi, aggiustando dietro il ritratto umano realisticamente sentito una scena polisintetica e poliforme; non sappiamo dove questo giuoco che a lungo andare (lo abbiamo già visto nelle esposizioni italiane) minaccia di divenire più sigla di tanti altri, tenda. Di Emilio Orlik, abbiamo vivamente ammirato 3 paesini (N. 44, 45, 46 — 1926) che per delicatezza di colore castigatezza di forma e di pennellata ci sono sembrate fra le migliori del valoroso maestro che nato a Praga 58 anni fa è attualmente professore all'Accademia di Berlino.

Il gruppetto di Dessau è compatto ed uniforme; sembra un cerchio esoterico di animisti, di metafisici, di spiritisti che si divertano in ossessionanti sedute a geometrizzare con doloroso cavillo il vero.

Spigliata e briosa la macchia di nudo (N. 134)

OSKAR MULLEY: BAUERNHOF (TIROLO).
(NORIMBERGA, ESPOSIZIONE D'ARTE TEDESCA CONTEMPORANEA).

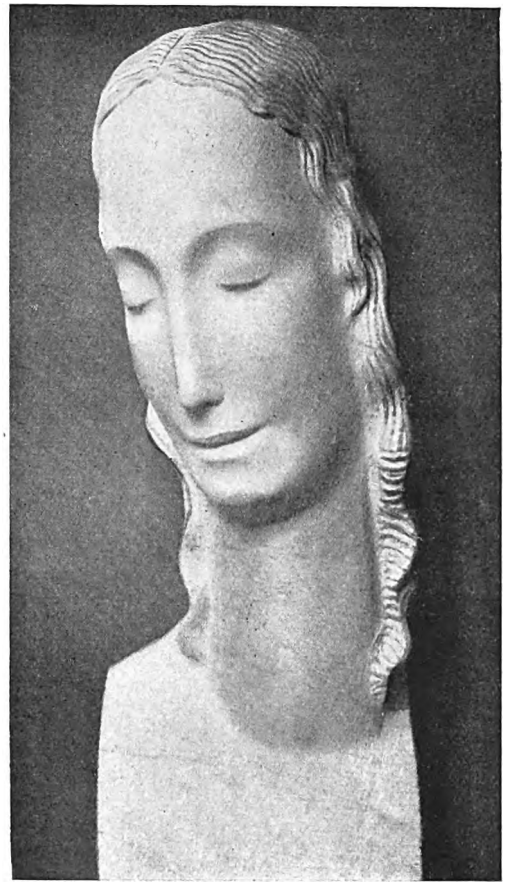
MAX LIEBERMANN: GIARDINO.
(NORIMBERGA, ESPOSIZIONE D'ARTE TEDESCA CONTEMPORANEA).

Digitized by Google

di Paul Rössler, belle la natura morta di Carl Ederer e quella di Richard Hoelscher. E poichè son di moda a Venezia i cavalli accenniamo pure ai cavallucci di Kay H. Nebel e a quelli spettrali di Wilhelm Heckrott nonchè al *sauro destrier* nitrente e fiero nella libecciata, di Ernst Schaumann. Una serie, come si vede in concorrenza od in conseguenza dei maremmani nostrani.

Fritz Erler, che ha qui un solo prezioso dipinto, meglio assai si presenta nella saletta personale di Monaco. Vediamo l'odleriano Sepp Frank e la gaia e sicura pittura di Hermann Groeber che tanto è affine al nostro Graziosi, e Teodoro Hummel che sembra seguire un modulo decorativo prestato da Brangwin, e Franz von Stuck, seduttore di gioventù lontana ora ben conosciuto come boeckliniano ripetitore d'illustrazioni d'una mitologia problematica ed approssimativa; da preferire sempre il primo Stuck del faunaccio dormiente a cavalcioni sul ramo di velluto e d'argento del fico, macchiate le terga e il brutale, abbronzato, camuso volto di sole che filtra pigramente entro le grasse palmate ruvide foglie. Ricordiamo ancora la *finestra dello studio* di Alessandro Eckener e dei Tirolesi, particolarmente Oscar Mulley con un solido e luminoso paese ed Alfonso Walde con il vigoroso ritrattone di Agostino Ambrosi.

ALFONS WALDE: AGOSTINO AMBROSI.
(NORIMBERGA, ESPOSIZIONE D'ARTE TEDESCA CONTEMPORANEA).



ADAM ANTES: ANMUT (MARMO).
(NORIMBERGA, ESPOSIZIONE D'ARTE TEDESCA CONTEMPORANEA).

Fra gli scultori il delicato Adam Antes di Hessen, Renée Sintenis di Berlino che ha un pittoresco bozzetto di giuocatore di pallone, modellato con disinvoltura degassiana, Bernard Hoetger, Hans Laubner, Philipp Kittler, Bernard Blecker.

L'esposizioncina poi della *Nürnberger Kunstlerschaft Freie Sezession*, appartata nella grande festa, offre il curioso spettacolo d'una secessione conservatrice, controrivoluzionaria, vandeana! Per una volta almeno nella cronistoria delle esposizioni europee si capovolgono le posizioni. Entrati senza pregiudizio nelle poche sale ci siamo

Digitized by Google

THOMAS BAUMGARTNER: PIETÀ.
(MONACO, ESPOSIZIONE DEL « GLASPALAST », 1928).

accorti d'essere di fronte ad una vendicativa risposta di *refusés*. Livello, presso a poco di una famiglia grossa di dilettanti. Tuttavia ecco i nomi di Herm Weidlich (con una Madonna, una signora in bleu) di Ochtelstetter e di Georg Dorsch salvarsi dal pantano con cosucce non abbiette.

***

Veramente grandioso è lo spettacolo che quest'anno offre allo studioso e al visitatore in genere l'esposizione monachese del *Glaspalast*. Per numero di opere, per compattezza di gruppi ben definiti nei loro caratteri e postulati estetici, per armonia e affiatamento di scuole, per intrinseco valore di opere, per le piacevoli rievocazioni che le poche retrospettive porgono, la società degli artisti monachesi ai suoi 60 anni di vita (con 1763 opere), la secessione monachese (con un altro migliaio di opere) con società minori assorbite; è la mobilitazione generale delle forze artistiche della Baviera tutta. Giova avvertire che separatamente, in una ala del *Glaspalast*, a dispetto di Dio e degli uomini sono come in un reparto di agitati i signori della *neue secession*, al cui cospetto vilmente, si confessi, fuggimmo. Segnaliamo pertanto le più notevoli cose. Nell'immenso semplice vestibolo sono i due *colossi* di Wackerle, barbari figli dei *mori* di Venezia e di quei di Udine.

Di vivissimo interesse ci è sembrata la personale retrospettiva di Adolf Hengeler che conoscemmo con qualche gustoso pezzo (e notammo allora) anni fa in una mostra romana. Ma il complesso di queste opere è dolce e cattivante nel suo romanticismo sorridente, nell'amabile tono caricaturale della narrazione, nell'attitudine gentilmente grottesca delle figure che sono quelle di santi, di Madonne, di fauni e di eroi.

Lodevole ancora la personale retrospettiva di Christian Landenberger che mostra una vivace tempra di pittore fecondo.

Con particolare simpatia ci siamo fermati nella saletta di Fritz Herler. Il suo senso decorativo è personale e profondo; il gusto del colore assai singolare; terre d'ocra e di Siena, colori di cannella e gialli di foglia secca, bleu cinerini e cupi bleu minerali, toni minori che spirano nostalgica malinconia e alito di poesia nordica di fiordi, di leggende, di coste ghiacciate, di favole antiche di Norvegia e di Finlandia.

Vogliamo ancora ricordare Von Stuck, Angelo Jank, Schwalbach, Eugenio Spiro, Michael Rurz, Leo Putz. E vediamo infine Ubaldo Oppi quasi come campione dell'Italia pittorica del 1928, qui da solo ospite.

Di questa esposizione fanno parte una sezione

CONSTANTIN GERHARDINGER: STUDIO DI MANI.
(MONACO, ESPOSIZIONE DEL « GLASPALAST », 1928).

HANS VON HAYEK: PAESE.
(MONACO, ESPOSIZIONE DEL « GLASPALAST », 1928).

Digitized by Google

svizzera con cose di Odler, Boecklin, una sezione d'arte decorativa e, *regolarmente*, una di architettura il cui discorso mi porterebbe ad allungare di troppo e ad approfondire questa che è una semplice cronaca come il titolo dice. Ad altro momento e luogo quindi il discorso. Accenniamo, per finire la rassegna delle esposizioni svizzere, germaniche e austriache, all'esposizione d'arte religiosa moderna in Stuttgart, ed alla esposizioncina provinciale di Salisburgo.

Per la prima osserveremo come per nulla concilianti ci sembrino le febbri avveniriste dei nostri decoratori con la statica tradizionale della chiesa. Sia detto come principio e con buona pace degli architetti che fanno progetti di arcate simili a quelle della modernissima stazione di Stuttgart, per chiese ed oratori; e con buona pace dei pittori che alzan flabelli liturgici con la stessa disinvolta franchezza con cui dan di piglio alla decorazione d'una candida parete di *tabarin*. Orbene noi notavamo così per divago questo contrasto fra tradizione inflessibile e gusti nuovi, fra la forma della basilica che dal V secolo ad oggi salvo errore fu sempre quella e le nuove esigenze non della vita, (chè si prega e si adora Iddio sempre allo stesso modo, cioè cattolico, protestante e via discorrendo), ma del gusto architettonico. In materia d'estetica non ci pare precisamente questo il secolo che possa mutare il volto al tempio come fu creato nei primi tempi della libertà della chiesa, come lo trasformarono rispettosamente il quattro, il cinque, il seicento.

Ma se i credenti nella fede e nell'arte saranno contenti, non noi protesteremo.

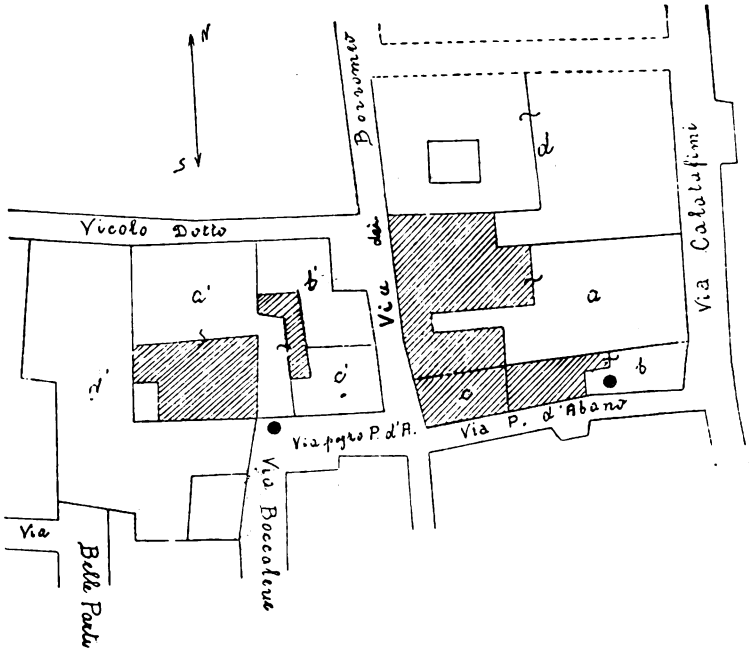
G. Delogu.

CRONACHE PADOVANE

LA SORTE DI ALCUNE CASE STORICHE NELLE DEMOLIZIONI DEL CENTRO DI PADOVA.

La questione del piano regolatore di Padova fu già esaurientemente trattata nell'*Emporium* del marzo 1927 in un magistrale articolo del critico Antonio Nezi, a conforto delle cui argomentazioni aggiungeremo qui alcuni interessanti cenni di cronaca.

Quelle teorie urbanistiche oltremontane che, applicate fra noi sconsideratamente finirono col distruggere la genuina fisonomia italiana di troppe nostre città, hanno fatto anche a Padova — un tempo fra le più monumentali città d'Italia — guasti irreparabili. Così, mentre Londra, la città più progredita d'Europa, ha saputo conservare la struttura medievale della sua City, a Padova la città antica va ogni giorno più scomparendo, senza che s'intravveda, in compenso, il sorgere della città moderna.



PORZIONE OVEST DEL DEMOLITO QUARTIERE DI S. LUCIA.
a) PROPRIETÀ SAVONAROLA — *b*) MANTEGNA — *c*) SCUINO *d*) PIMBIOLO.
a' CODAZZI, GIÀ PIETRO D'ABANO — *b'* NIASIO — *c'*, *d'* ALTRI CONFINANTI.
●) LUOGO DEI POZZI.
(DISEGNO DELL' ING. G. RANCELLA).

Oramai che il piccone ha già spianato, nel cuore dell'antica capitale della Marca gioiosa, un'area di circa 20 mila mq., travolgendo vittoriosamente, se non gloriosamente, ogni tardiva opposizione, le recriminazioni sono inutili.

Dolorosa, ma vera è risultata invece la constatazione del Nezi che i « dotti » padovani ignoravano l'importanza di certi avanzi architettonici nascosti di tra le pieghe muffite del decaduto quartiere di S. Lucia, una volta il più elegante della città. Infatti, se fin dal 1923 artisti disinteressati come il Giovannoni, il Pogliaghi, il Donghi preoccupandosi sopratutto dell'ambiente, consigliavano una razionale sistemazione di quel quartiere e se l' « Antenorei Lares » — nata solo nel 1925 — ripetendo il loro saggio consiglio, segnalava anche alcuni edifici degni di speciale riguardo, nessuno però seppe produrre dei dati di fatto sicuri, circa l'importanza di taluni monumenti.

Digitized by Google

LA CASA DI PIETRO D'ABANO
VISIBILE IN ISCORCIO OLTRE L'ARCO.
(Fot. A. Gislon).

Solo oggi le ricerche d'archivio, che non procedono con la velocità del piccone e non fruttano gioielli, ma più spesso amarezze — lo sa bene il sottoscritto ch'ebbe la sventura d'identificare i dugenteschi palazzi del Podestà e degli Anziani — hanno potuto con sicurezza dimostrare che Padova, nel gran dramma edilizio, ha perduto tre edifizi di notevole importanza storica o artistica: la casa di Pietro d'Abano, lo scienziato più rappresentativo di quell'età che ci diede il canto dell'Alighieri, colui che suggerì a Giotto i soggetti delle pitture simbolico-astronomiche, che adornavano la sala della Ragione; la casa dove Andrea Mantegna crebbe alla gloria di primo pittore italiano; e, come se ciò non bastasse, la casa avita di Gerolamo Savonarola, il cui proprietario Michele, poi trasferitosi a Ferrara, fu — vedi ironia della sorte — il più entusiastico celebratore dei monumenti patavini!

Se possiamo oggi offrire ai lettori l'immagine delle tre case scomparse, ciò è merito esclusivo di alcuni privati, cui l'amore della storia e dell'arte cittadina fece sentire la suggestiva potenza di quelle vetuste dimore e ne fece divinare l'importanza, così che essi salvarono alla storia dei preziosi documenti, che l'ufficio di edilità, guidato da altri criteri, avrebbe lasciato perire.

Non è qui il caso di rifare passo passo la strada che ci condusse alla identificazione dei tre edifici; basteranno pochi cenni, che troveranno in sede più opportuna una maggiore documentazione.

Fu quello stregone di Pietro d'Abano che ci offerse il filo conduttore. Nel tratto di strada, che conservò fino ad oggi il nome di « Via Pozzo Pietro d'Abano », si vedeva affiorare ancora la gola di un pozzo, ma della casa, che fu del Maestro, si era smarrita anche la memoria. Eppure essa non solo era ricordata in documenti e scritti sincroni, ma veniva data come ancora esistente nell'estimo antico e in una cronachetta del 1435 e finalmente in uno scritto di Sperone Speroni composto nel 1550. Ma come fare a identificarla con quell'unica casa padronale, che sorgeva nelle vicinanze del pozzo, se questa presentava una facciata dall'aspetto secentesco? Era più verosimile supporre che, più tardi, fosse stata demolita, incontrando la stessa sorte della casa urbana di Francesco Petrarca.

La soluzione del dubbio la trovai casualmente nella farraginosa raccolta d'iscrizioni padovane messa insieme dal secentista Jacopo Salomonio. Questi infatti ci attesta che la casa dell'Aponense fu, nel 1631, ristaurata secondo il gusto del tempo dall'allora proprietario Dr. Polluce Codazzi.

CASA DI ANDREA MANTEGNA.
(Fot. L. Turola).

Digitized by Google

Digitized by Google

Quest'ultimo poi nella polizza 6076 dell'Estimo 1615, indicando con lodevole precisione i confini della sua proprietà, non solo ci permette di identificarla con l'odierno mappale n. 338 del foglio V, sezione F, ma anche ci porge il modo di ritrovare la casa dei Savonarola, che si era cercata inutilmente fin dal 1909 — cioè da quando il prof. V. Lazzarini pubblicò i suoi documenti sulla pittura padovana — nella speranza di ritrovare per questa via la casa del Mantegna, che si sapeva confinante con quella.

Il Codazzi infatti ci fa conoscere che egli confinava a levante col Dr. Rodolfo Niasio e questi alla sua volta, per un'insolita confidenza, c'informa che la sua casa prospettava quella dei Savonarola. Ecco pertanto identificata anche quest'ultima col n. 393 della nuova mappa, vero gioiello architettonico, che fu abbattuto il 6 maggio 1927 con una subdola manovra, la quale per poco non costò la vita a qualche operaio. Quest'atto vandalico rinnovava il caso di via Rugabella in Milano. La casa dei Savonarola si stendeva a mezzodì del palazzo Pimbiolo, poi Borromeo, che è ancora in piedi e ne continuava il portico con un portichetto ammirevole per le sue caratteristiche di puro stile romanico, le cui colonne cilindriche, poggianti su zoccoli di trachite rozzamente squadrati, sormontate da capitelli non meno primitivi, sostenevano degli archi in cotto, notevoli per l'armonica asimmetria delle loro linee. Dal complesso di queste forme arcaiche spirava una grazia civettuola.

Trovata così la casa dei Savonarola, confrontando i dati dei contratti pubblicati dal Lazzarini con quelli desunti dall'estimo antico (vol. 221, foglio 36), era facile individuare anche la casa di Andrea Mantegna, tanto più che questa non poteva trovar posto se non a mezzodì della proprietà Savonarola, nell'angusta striscia di terreno fiancheggiante la via Pietro d'Abano.

La casa dell'illustre pittore, anch'essa fornita di pozzo, che la distingue da quella vicina dello Scuino, corrispondeva pertanto al n. 396 della nuova mappa ed era stata già segnalata dall'« Antenorei Lares » per alcuni avanzi di affreschi quattrocenteschi, che s'intravvedevano tra le finestre del solaio.

Queste ricerche ci han fatto ritrovare anche il nome tradizionale di quella casa romanica, che si appoggia con uno spigolo alla scuola di S. Rocco ed è rimasta ancora in piedi, perchè solidamente puntellata. Essa fu già dei Panizzolo e si chiamava volgarmente la casa dell'Angelo, forse da uno degli affreschi che ne adornavano la facciata principale, la quale si abbella anche di una splendida polifora quattrocentesca.

Questa casa fa parte di un gruppo monumentale, che sorge in prossimità del così detto palazzo di Ezzelino, — il quale fu più probabilmente dei Sant'Andrea, — e noi ci auguriamo che sia restaurata e che una pietra vi sia apposta a ricordare che, lì presso, sorgevano le tre case storiche, di cui ogni buon padovano deve lamentare la perdita.

GIOVANNI FABRIS.

Ottobre 1928.

LA CASA DELL'ANGELO PUNTELLATA — A DESTRA LA SCUOLA DI S. ROCCO. (Fot. A. Gislon).

TUTTI I DIRITTI RISERVATI - EZIO SANGIOVANNI DIRETTORE RESPONSABILE - OFF. DELL'ISTIT. IT. D'ARTI GRAFICHE, BERGAMO

Digitized by Google

VOL. LXVIII N. 408

EMPORIUM

DICEMBRE 1928 A. VII

ITALIA L. 5. ESTERO L. 7.

Digitized by Google

Vol. LXVIII.
N. 408.

EMPORIUM

BERGAMO
Dicembre 1928

CONTIENE:

CENTENARII DI GRANDI ARTISTI: PAOLO VERONESE, G. Nicodemi (con 22 ill.) . 327

FRANCESCO PETRARCA, Nicola Zingarelli (con 12 ill.) 345

LA REMONDINIANA DI BASSANO VENETO, Achille Bertarelli (con 14 ill.) . . . 358

LE IMITAZIONI ATTRAVERSO LA STORIA DELL'ARTE, Achille Locatelli Milesi (con 6 ill.) 370

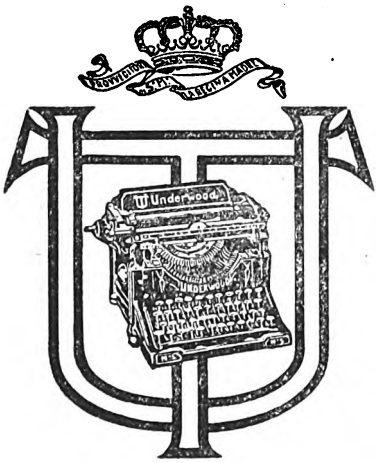
CRONACHE: *Cronache Musicali*, A. L. (con 10 ill.) — *Cronache Milanesi*, Raffaello Giolli (con 27 ill.) — *Cronache d'Arezzo* (con 12 ill.) 376

COPERTINA: *Composizione originale di* Bonfanti.

Underwood

La macchina da scrivere perfetta

Campione mondiale di Velocità



SEDE CENTRALE

GENOVA
Via Roma, 10
Telef. 51-671

AGENZIE in

MILANO - TORINO
ROMA
BOLOGNA - VENEZIA
NAPOLI - FIRENZE
e principali Città.

Tito Beuf

CASA ITALIANA FONDATA NEL 1900

UNICA AGENZIA IN BERGAMO - Viale Vittorio Emanuele, 2 - Telef. 17-72

(Palazzo Banca Mutua Popolare)

Digitized by Google

EMPORIUM

RIVISTA MENSILE ILLUSTRATA D'ARTE E DI COLTURA

Si pubblica in fascicoli in 4° illustrati da circa 100 finissime incisioni e tavole separate.

DIREZIONE E AMMINISTRAZIONE

presso l'ISTIT. ITALIANO D'ARTI GRAFICHE — BERGAMO

PREZZI DI ABBONAMENTO:

		ITALIA	ESTERO
Spedizione in sottofascia semplice	Anno	L. 50,—	L. 70,—
	Semestre	„ 30,—	„ 40,—

Fascicoli separati L. 5,— Estero L. 7,—

Con l'" INDICE VENTICINQUENNALE DELL'EMPORIUM „ - **L. 80,—**

Grosso fascicolo in 4° (formato EMPORIUM) di circa 120 pagine.
Contiene i richiami al testo, autori ed illustr. dall'annata 1895 all'annata 1919 compresa.
(Il solo indice costa L. 40,—).

I reclami per smarrimento devono essere diretti alla Casa entro un mese dalla data di ricevuta del numero successivo.

Ad ogni cambiamento d'indirizzo durante l'abbonamento in corso aggiungere lire UNA per la spesa relativa. Non si eseguiranno cambiamenti d'invio se non dietro rimessa anticipata di detta somma.

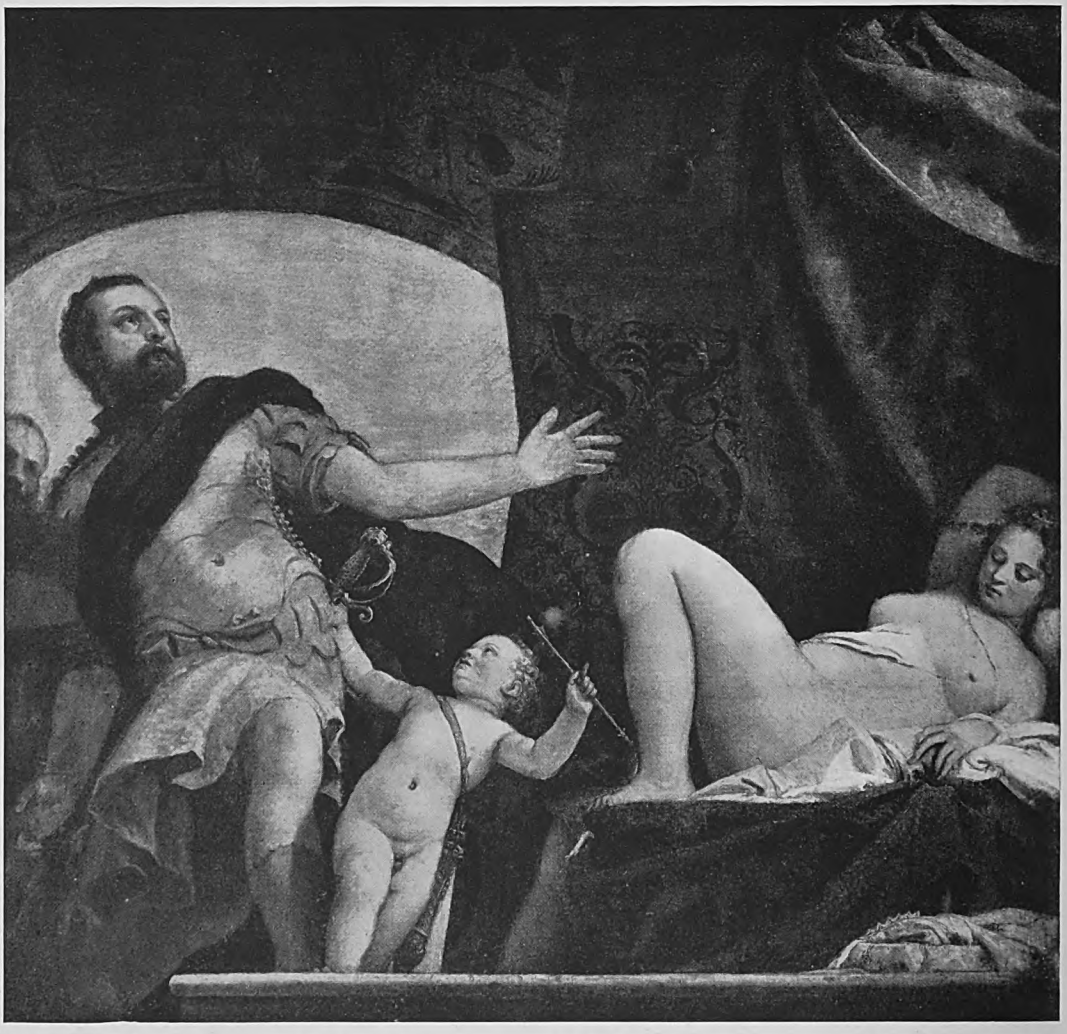
Per la rilegatura semestrale dell'EMPORIUM:

Sono ora disponibili le apposite copertine in tela e oro ciascuna **L. 10,— Estero L. 12,—.**

Inviare cartolina-vaglia all'**ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE, Editore - Bergamo** o rivolgersi ai principali Librai del Regno o presso i seguenti nostri Uffici:

TORINO, Via Pietro Micca, 12. Telefono 47-888.
MILANO, Corso Roma, 42. Telefono 80-433.
BOLOGNA, Via Gombruti, 21. Telefono 11-96.
FIRENZE, Via dell'Oriuolo, 37. Telefono 22-329.
ROMA, Corso d'Italia, 97. Telefono 32-882.
GENOVA, Via S. Donato 4-2. Telefono 13-55.
BARI, Via Calefati, 40. Telefono 1-77.
PALERMO, Via Gagini, 19. Telefono 8-92.
NAPOLI, Via Tommaso Caravita già Nuova Monteoliveto, 10.

Digitized by Google



PAOLO VERONESE : « IL RISPETTO ». GRUPPO ALLEGORICO.
(LONDRA, NATIONAL GALLERY). (Fot. Anderson).

Digitized by Google

EMPORIUM

VOL. LXVIII. DICEMBRE 1928 N. 408.

CENTENARII DI GRANDI ARTISTI

PAOLO VERONESE

LE ricorrenze centenarie, alle quali i popoli che hanno dignità e grandezza di storia affidano il compito di ricordare gli avvenimenti maggiori, e gli uomini più illustri del loro passato, hanno richiamato quest' anno alla vigile memoria degli italiani anche la chiara, signorile figura di Paolo Veronese. Contemporaneamente la Germania ha ricordato il Durero, la Spagna il Goya. Forse, se il Durero, vivo anche per gli elementi che potè assumere in Italia e seppe trasformare originalmente, può apparire come il più rappresentativo artista dei paesi tedeschi ai quali la Riforma diede il poco invidiabile privilegio di una sicura incapacità ad intendere e a promuovere le attività artistiche, non si può dire altrettanto per gli artisti fioriti nei paesi che diedero Raffaello e il Velasquez. Pure, il Veronese e il Goya sono figure d'altissimo rilievo, e, se la grandezza di un artista si può a punto riconoscere bene dalla necessità della sua opera, nè l'arte d'Italia, nè quella di Spagna si intenderebbero se si dimenticassero la serena gioia coloristica del primo, o la lucida forza evocativa del secondo. Assieme a Paolo Veronese si può commemorare il Masaccio, riformatore, sopratutto profondo di pensiero, di concisione classica. Il fondatore della civiltà toscana del Rinascimento, è di un'austerità grandiosa, solenne. Il pittore veneziano è sopratutto umano, di un'umanità fastosa e sognante, che vive di pittura e di aspirazioni alla bellezza.

PAOLO VERONESE: L'ADORAZIONE DEI RE MAGI. (DRESDA, PINACOTECA). (Fot. Alinari).

Digitized by Google

Digitized by Google

PAOLO VERONESE: MADONNA DELLA FAMIGLIA CUCCINA.
(DRESDA, GALLERIA). (Fot. Bruckmann).

le figure del Battista e di San Ludovico di Tolosa ai piedi di una Vergine col Figlio, che ha a lato due angioli musicanti. I ritocchi e le ripuliture non hanno tolta del tutto l'impressione delicata di un'armonia soffusa di toni argentini. Le figure dei divoti ordinatori del dipinto, a mezzo busto sanno già preziose evidenze di ritratto. Perduto il dipinto con Gesù che risana la suocera di San Pietro, eseguito per la cappella Torri in San Bernardino (e gli affreschi fatti per le chiese di Santa Croce e di Santa Felicita, e per una casa sulla via della Binastrova), possono dare qualche luce i resti degli affreschi eseguiti per la villa dei Soranzo, a Treville presso Castelfranco, nel 1551, assieme al suo condiscepolo Battista Zelotti. Distrutta la villa, parte degli affreschi che rappresentavano, nel loggiato, le Stagioni, nelle mezzelune Marte e Venere, Giove e Giunone, Mercurio e Pallade con altre divinità, e putti, nelle pareti, Alessandro che taglia il nodo gordiano, le donne di Dario davanti ad Alessandro, e, in un'altra camera, le Virtù, fu fatta strappare dal nobile Filippo Balbi nel 1818. Di questi conserva il Seminario di Venezia la figura simbolica della Gloria, con la data 1551, e la sagrestia del Duomo di Castelfranco, genietti di morbidissimo impasto, uno dei quali è pure nella pinacoteca di Vicenza. Ancora, a Castelfranco si conserva tutto un grande rettangolo occupato dalle figure del Tempo e della Fama. Incede tra le nuvole il Tempo con una grossa corporatura turgida che lo collega ai colossi di Giulio Romano. Le grandi ali violacee gli si chiudono attorno: un drappo viola argentato gli s'avvolge rapido ai fianchi.

PAOLO VERONESE: GESÙ CADE SOTTO LA CROCE.
(DRESDA, GALLERIA). (Fot. Bruckmann).

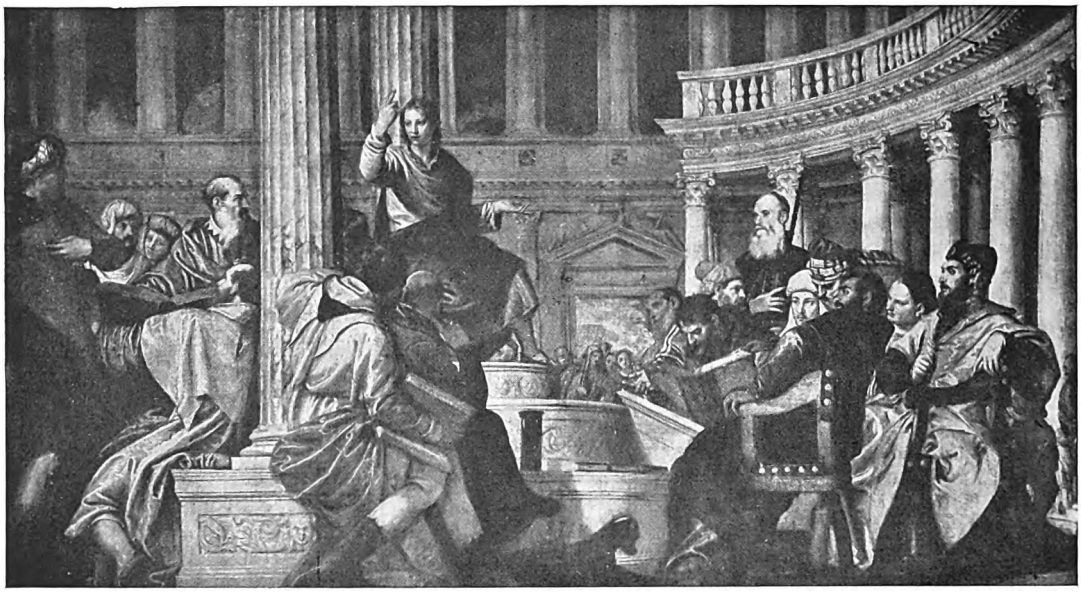
Digitized by Google

Lanciata da un impeto obliquo, la Fama allarga le grandi ali screziate e drizza la tromba, lunga, e acuta come uno squillo. La veste di giallo oro si arrossa di riflessi della nuvola. Nelle figure di una Giustizia e di una Temperanza si svolgono, con eleganza sapiente, movenze ampie, maestose, e morbide. I colori si dispongono secondo armonie raffinate e lievi.

Quale sia stata in quest'opera la parte spettante ai due artisti, per ora, non si può determinare. La tradizione vuole che qui Paolo abbia lavorato perchè Michele Sammicheli, architetto della villa, che con lui aveva comune l'origine luganese, ve

Cinquecento così è piena e sicura che il Veronese nel 1553 poteva accorrervi, e portarvi le sue virtù di decoratore ampio e fantasioso di cui aveva dato prova nella villa Soranzo, iniziando quella pittura per interni di palazzo che si chiuse sfavillante col Tiepolo, e i suoi raffinamenti di colore che tramutavano le piene felicità sensuali delle invenzioni di Giorgione e di Tiziano, in una novità di accordi assai più esperta di effetti suggestivi e di pure armonie.

La sua prima opera a Venezia è nel palazzo Ducale, dove lo chiamò un modesto ornatista, il Ponchino da Castelfranco, perchè, assieme allo



PAOLO VERONESE: GESÙ DISPUTA COI DOTTORI.
(MADRID, GALLERIA DEL PRADO). (Fot. Anderson).

l'aveva mandato. L'anno dopo, il Cardinale Ercole Gonzaga lo chiamava a Mantova, e a lui, a Paolo Farinati, a Domenico Brusasorzi, e a Battista del Moro commetteva i quadri che dovevano ornare gli altari delle cappelle del Duomo di Mantova, allora da poco rifatto secondo le indicazioni di Giulio Romano. Il Veronese dipinse una Tentazione di Sant'Antonio, la quale, trafugata dai francesi nel 1797, è ora nel Museo di Caen. Assale l'eremita rovesciato a terra, un demone in veste di satiro, che lo tiene con una mano alla gola, e gli leva sopra un bastone. Trattiene la mano del Santo che vuole schermirsi una quieta e florida donna. Ricordi tizianeschi insistono nelle figure: contrasti forti di ombre, dai quali Paolo si libererà per sempre nell'avvenire, si distribuiscono sulle tinte trasparenti.

La felicità veneziana negli anni a metà del

Zelotti, lo aiutasse a decorare il soffitto della sala destinata alle adunanze del Consiglio dei Dieci. Così apparve bella la sua opera, accanto a quella dei compagni, che Anselmo Guisconi, sotto il quale si nascose probabilmente il Sansovino, lo ricordò nel suo raro libretto sulle cose notabili di Venezia, stampato l'anno 1556.

Con un giuoco mirabile di scorci rappresentò Paolo nell'ovato centrale, oggi al Louvre, Giove fulminatore dei vizii che si giudicavano dal Consiglio: la ribellione, la falsità, il vizio infame, il tradimento. Cadono le figure in disordine: sta tra esse un angelo che porta i decreti del Consiglio. Giove ripete le forme del Laocoonte Vaticano. Tutto l'insieme riprende le arditezze corsive che il Correggio, e i maestri dell'Italia centrale elaboravano con fervore. L'ovale minore che gli stava accanto riposatamente riporta le figure della vec-

Digitized by Google

chiaia e della giovinezza. Richiama la prima la solenne figura del Tempo nella Soranza, la seconda la donna delle Tentazioni di Sant'Antonio. Fa riscontro a questo un altro ovale, restituito recentemente al suo posto per grande cortesia della nazione belga, con Venezia che riceve in grembo i doni di Giunone. Splendono le tinte sospese nell'azzurro del cielo con una forza persuasiva, e giuocano limpide, trasparenti, fatte vibranti di una passione luministica che trova immediata gli accostamenti essenziali, i risalti più puri. Le invenzioni dei temi erano dovute a Daniele Barbaro, l'erudito Patriarca d'Aquileia.

Queste opere fecero affidare a Paolo, così giovane in confronto a tutti gli altri artisti che erano arrivati a dipingere nel superbo palazzo in età assai più matura, e così gentile che il Vasari nel dire di lui ripercuote un'eco della sua dolcezza chiamandolo Paolino, un dipinto nella stanza della Bussola, pure oggi al Louvre, con San Marco che scende volando dal cielo tra angioli per coronare le virtù teologali, nel quale ancora si riconosce l'efficacia di studii correggeschi.

La fortuna di Paolo ha inizio di qui: il suo lavoro si farà poi sempre più rapido, sempre più vivo ed agile. L'opera dei collaboratori non nasconde mai il suo segno originale, e vivo. Delle opere che gli escono di mano, ancora qualche delicatissima calma riposata appare nella pala Giustiniani di San Francesco delle Vigne, dove la Vergine sta sulle architetture che reggono le colonne di una gran sala, e tiene alto il Bimbo. San Giuseppe le sta vicino seduto, San Giovannino scherza con un agnellino riluttante. Alla Sacra

PAOLO VERONESE: RITRATTO DI GIOVANE DONNA.
(PARIGI, MUSEO NAZIONALE DEL LOUVRE). (Fot. Alinari).

Digitized by Google

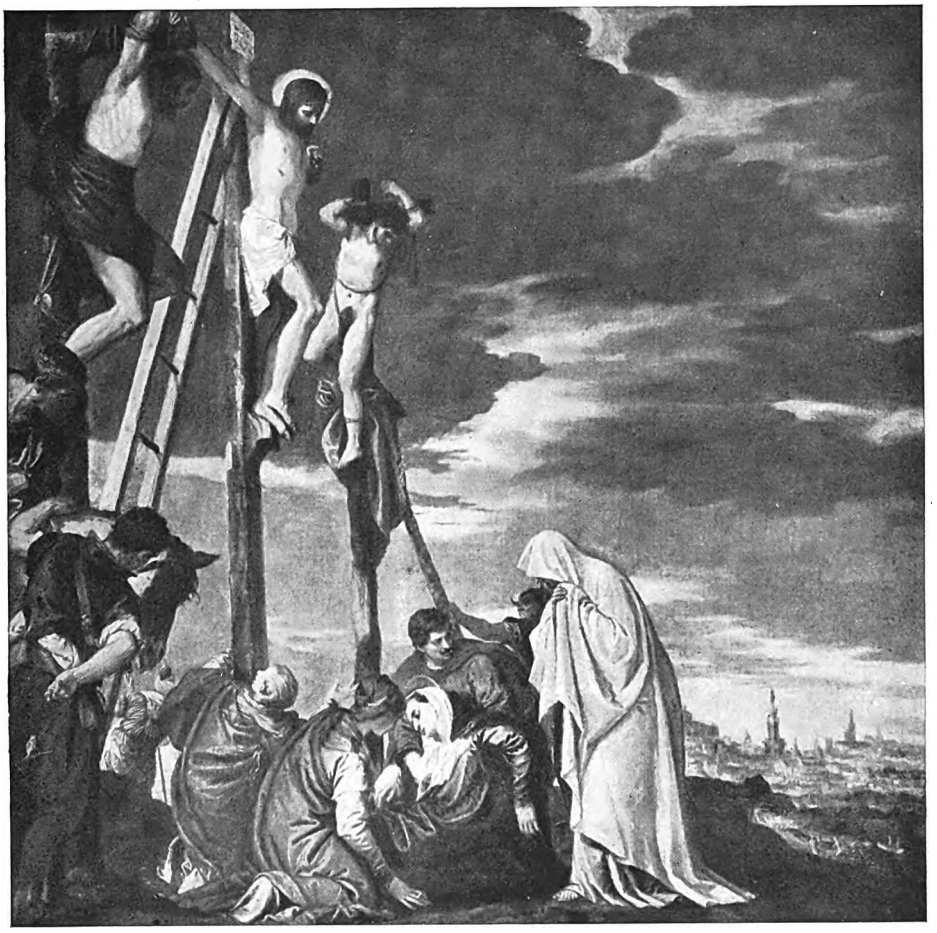
Conversazione partecipano i due santi Antonio da Padova e Caterina. La grazia della pala Bevilacqua-Lazise qui si rinnova placata, determinata dallo svolgersi delle architetture trovate con la maestà molle dell'ultimo Rinascimento, vicine a quelle che animano tutta la Venezia nel suo tempo e da Verona, a Vicenza, da Treviso, a Padova, e a Venezia stessa si stendono ritrovando una preziosa nitidezza classica, amante di simmetrie e di equilibrii sereni. La tecnica dell'artista è di una sicurezza perfetta. Scale di colore di uno stesso tono si distribuiscono, si ravvivano, si intrecciano, e delle sue passioni si tramutava in una possibilità infinita di traduzioni e di interpretazioni. Venezia stessa, con la sua civiltà che conosceva tutte le felicità del benessere individuale, pareva spingere il giovane artista alla visione signorile, pacata, serena, di tutto ciò che cadeva sotto i suoi sensi agili e svegli. La sua umanità è dovunque: si può cogliere sempre nell'avvincente simpatia che emana da lui. Come sa dire la parola amorosa alla donna del suo cuore, così sa pregare, sa dire le sue effusioni di cuore di fronte a tutto, e a tutti, con mirabile candore innocente. Eccolo nel ma-

PAOLO VERONESE: SACRA FAMIGLIA. (FIRENZE, GALLERIA DEGLI UFFIZI). (Fot. Anderson).

fanno correr dovunque l'aria. Convenienze stilistiche armoniose danno esattamente ogni parte con una verità nuova che non è solo di accorgimenti pittorici, ma che è anche di spirito. Nella nostra ignoranza di Paolo, forse la suggestione esteriore della sua correttissima, immediata espressione cromatica fa sfuggire la delizia più intima dell'ideatore di tante rappresentazioni nobili, appassionate, felici. Forse il mondo di fantasmi urgenti la mente del Tintoretto non può per nessuna via essere uguagliato a quello che in lui trovava vita. Ma tutto ciò che gli si muoveva attorno prendeva nobiltà e carattere da un sentire elevato, per il quale la stessa sensualità fondamentale trimonio di Santa Caterina che è a Bruxelles, fresco, ingenuo. Eccolo così ad iniziare il ciclo di lavori a San Sebastiano dove lo chiamò fra Bernardo Torliani, priore dei Gerolomini, suo compatriota. La più antica pittura porta qui la data del 23 novembre 1555, ed è l'Incoronazione, nella Sagrestia. Il fondo è caldo, dorato: due angioli, volando, schiudono un misterioso velario di nubi. La Vergine inginocchiata è compresa tra il Figlio e l'Eterno. Toni rosati d'aurora s'infiltrano lievi, e accendono qualche lividità. Attorno, atletici, fanno gruppi statuari con le bestie dei loro simboli, gli Evangelisti. Sono tutti ispirati da una commozione estatica, grande. Effetti

Digitized by Google

di visione prontissima si distribuiscono con le masse di colore traversate dalle ombre e dalle luci. Nello stesso tempo, secondo il contratto, del tre giugno 1555, Paolo lavorava ad una Trasfigurazione per la chiesa parrocchiale di Montagnana. Lo guidarono forse ricordi di quell'espertissimo e meditativo artista che fu il Savoldo, e che aveva lavorato per Verona, quando egli pose



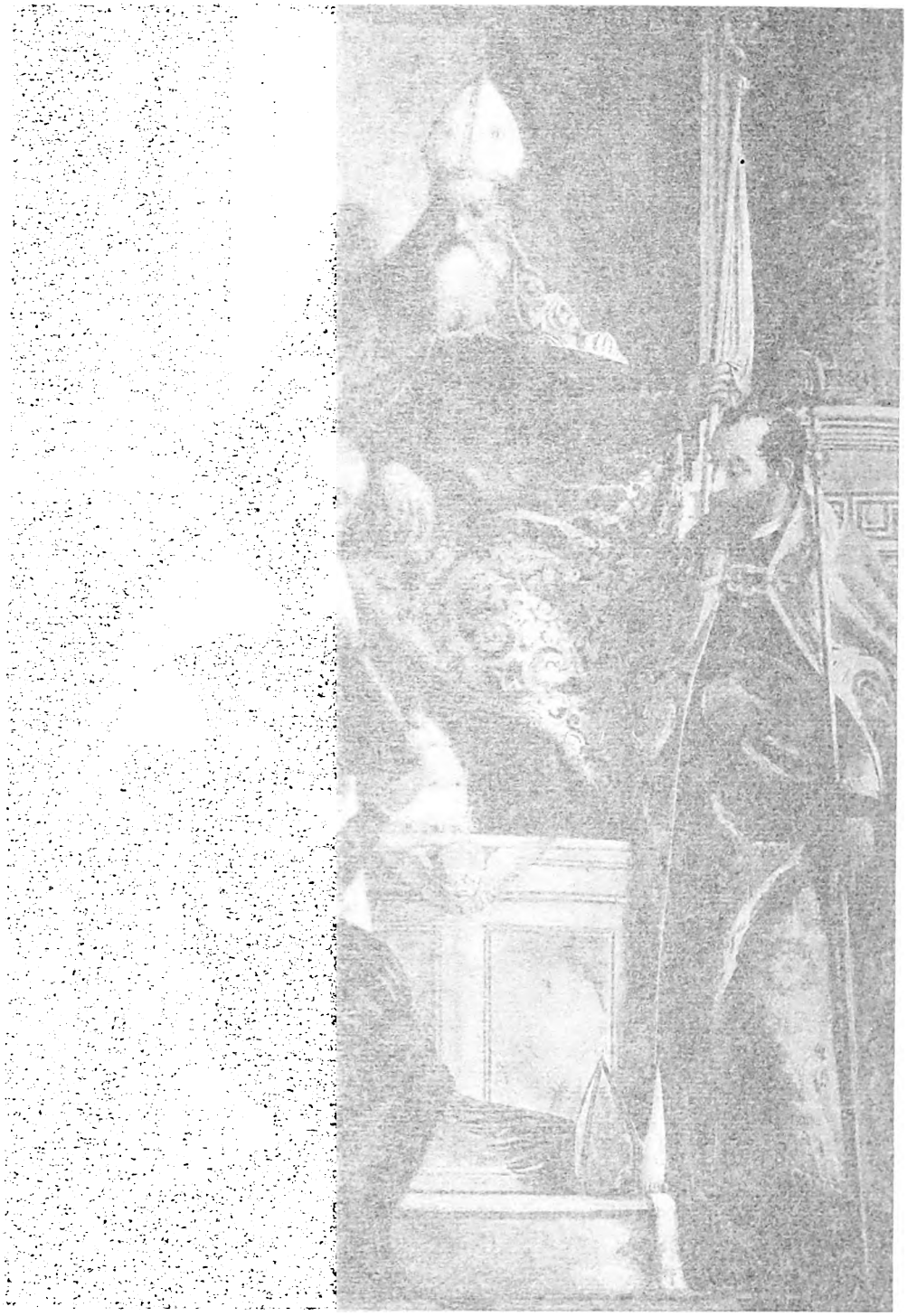
PAOLO VERONESE : IL CALVARIO. (PARIGI, MUSEO NAZIONALE DEL LOUVRE). (Fot. Alinari).

nel crepuscolo tardo la sua magica evocazione? Gli atteggiamenti savoldiani si mescolano a quelli tizianeschi per animare il forte gruppo degli apostoli sgomentati: sul Cristo candido, luminoso, tra i due profeti, si libra originalissima una schiera di angioli.

***

L'attività giovanile di Paolo, ricca pur della Presentazione al tempio della Pinacoteca di Dresda, affollata di figure, entro architetture ampie e solenni, della predica di S. Giovanni Battista alla galleria Borghese di Roma, dove la figura del santo si leva imponente, della Disputa di Gesù nel Prado di Madrid, limpida di forza e di commozione, si conclude con le pitture compiute per decorare il vasto soffitto della chiesa di S. Sebastiano. Il lavoro gli era stato affidato dopo il plauso suscitato dalle opere fatte per la Sagrestia. Venezia accoglieva così nel novero dei suoi pittori, così sensualmente sapienti di ogni gioia coloristica, questo nuovo veronese che insegnava raffinamenti di esperienze nei rapporti di tono ancora quasi del tutto ignote. Il dolce e sognante romanticismo giorgionesco, così cantante, così fresco d'aria aperta, di spensieratezza e d'esuberanza di vita, cedeva a una nuova signorile potenza della pittura.

Digitized by Google



... CORNELIO, S. CIPRIANO E S. ANTONIO.
... ANO, R. PINACOTECA DI BRERA).

(Fot. I. I. d'Arti Grafiche).

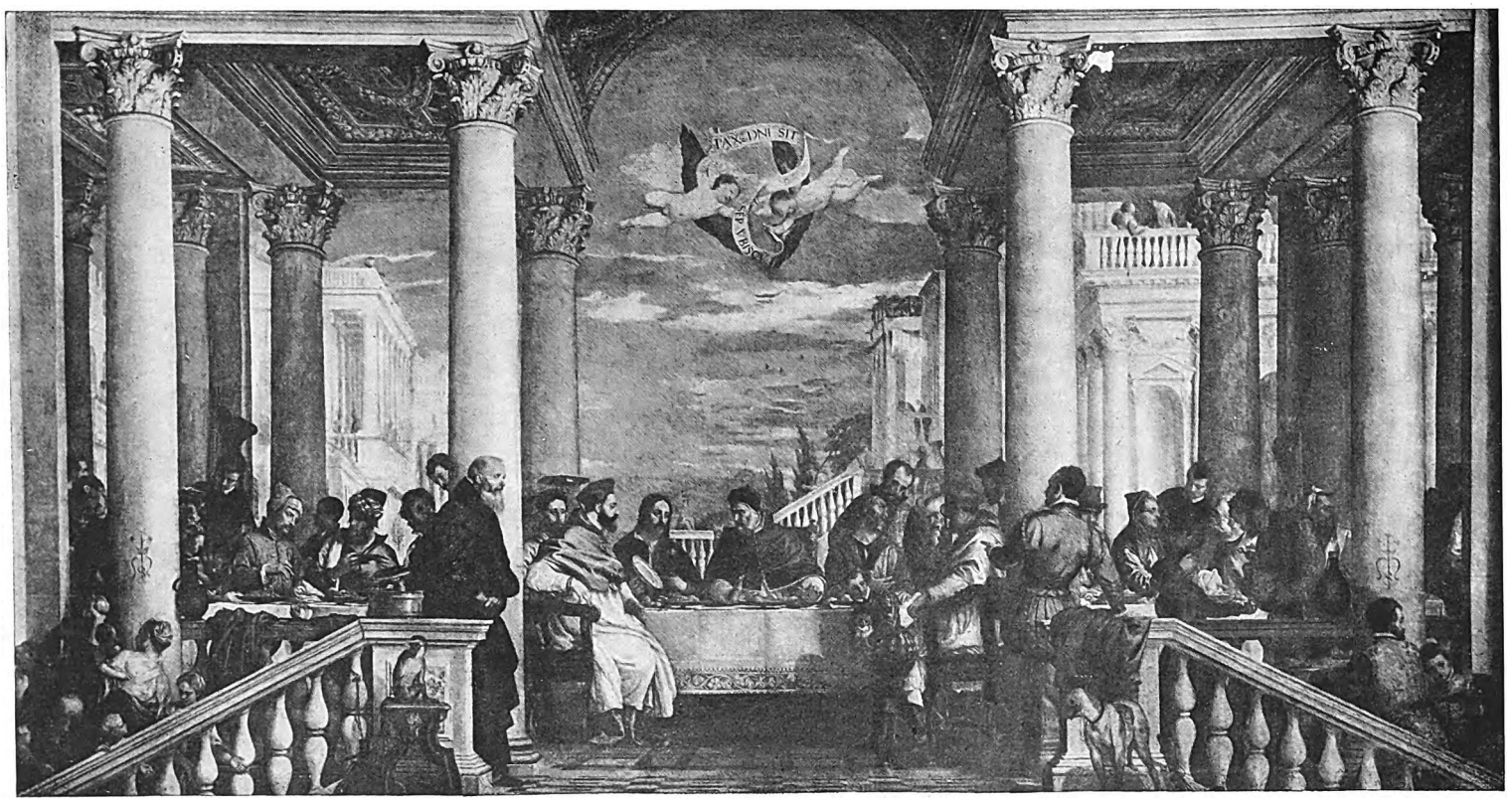
Digitized by Google

PAOLO VERONESE: IL CONVITO IN CASA LEVI. (VENEZIA, ACCADEMIA DI BELLE ARTI).

(Fot. Alinari).

Digitized by Google

Digitized by Google



PAOLO VERONESE : IL CONVITO DI S. GREGORIO MAGNO — VICENZA, MONASTERO DI MONTE BERICO.

(Fot. Alinari).

Digitized by Google

La felicità grandiosa delle scene, sorrette da architetture lanciate nel cielo, dove Ester è condotta ad Assuero, Ester è incoronata, e Mardocheo è condotto in trionfo, è fatta tutta agilissima dai particolari che in ogni punto si esaltano per le perfette delizie cromatiche, per l'evidenza degli scorci. Tiziano stesso, dice una tradizione che lo Zona riferì in un romantico suo quadro oggi nell'Accademia di Venezia, incontrato il pittore nella piazza di S. Marco lo abbracciò, e lo disse decoro della pittura veneziana.

PAOLO VERONESE: S. GIROLAMO NEL DESERTO.
(MURANO, CHIESA DI S. PIETRO MARTIRE). (Fot. Alinari).

Ancora Paolo ebbe allora, quando la decorazione pittorica parve a Venezia il compimento necessario di ogni opera architettonica, l'incarico di dipingere tre tondi nella volta della Libreria che era stata eretta da Jacopo Sansovino. Altri tondi spettarono al Salviati, allo Zelotti, a Giovanni del Mio, al Franco, allo Schiavone, a Giulio Licinio. Quelli di Paolo raffigurano l'Onore, che ha intorno filosofi e poeti (e di questi è certo la bella donna dalle spalle ignude che s'erge sulla sinistra), la Geometria e l'Aritmetica rappresentate da due donne, che hanno il trono su frammenti architettonici e sono levate in uno sfondo di nuvole, e infine la Musica, composizione di una genialità libera, che risuscita le delizie paganeggianti del primo Rinascimento. Ancora, per la stessa Libreria, egli eseguì due figure intere di filosofi entro nicchie di forma sansoviniana, e il panneggio fluido e soffice, l'imponenza delle due figure richiama una visione del tutto scultoria. Tiziano stesso gli assegnò la collana d'oro che era stata destinata all'autore dei dipinti più belli.

Due opere del 1558 segnano nuovi svolgimenti dell'arte di Paolo, e sono nella chiesa di S. Sebastiano, dove gli affreschi per la cupola con l'Assunta e Dottori della Chiesa, le scene con il martirio del Santo titolare a lato del coro monacale, andarono in parte perdute, e in parte sciupate, mentre calmamente inscritte in un arco, hanno conservato la loro netta chiarezza la Presentazione al Tempio nell'esterno degli sportelli dell'organo, e, nell'interno, il miracolo del Paralitico. Le due scene sono frementi di vita nei vastissimi raggruppamenti delle figure. La balaustrata della Cantoria, che fu finita nel 1560, reca l'Adorazione dei Magi e i santi Girolamo e Francesco. Più tardi, intorno al 1565, furono dipinti i due grandi affreschi con S. Sebastiano tormentato perchè abiuri la fede, e quando converte i martiri Marco e Marcellino, grandi opere di colorito vivido, nelle quali si può leggere un'efficacia tintorettiana. Rientrano nella fortunata attività di questi anni gli sportelli d'organo per la distrutta chiesa di S. Gemignano, i quali avevano, all'esterno, il Santo a cui la chiesa era dedicata con il vescovo Severo, e, nell'interno, le figure, ora nella Galleria di Modena, di una superba romanticità eroica, del Battista e di San Menna, e quelli fatti per la chiesa di Ognissanti, oggi nella Pinacoteca di Brera, con una solenne Adorazione dei Magi all'esterno, e padri della Chiesa all'interno.

Dopo queste opere, alle quali si potrebbero

Digitized by Google

aggiungere gli affreschi, per lo più perduti, del Palazzo Trevisan a Murano, l'anconetta del Louvre, con la Vergine e il Bambino su un trono, dietro il quale è teso un drappo nero a fiori dorati, tra i Santi Giorgio, Caterina e Benedetto, riuniti in una Sacra Conversazione di un perfetto raccoglimento che non è turbato dalla ricercata e vivida orchestrazione coloristica, la Sacra con la decorazione della villa di Maser costruita dai fratelli Daniele e Marcantonio Barbaro. L'architettura fu disegnata dal Palladio, Alessandro Vittoria modellò e distribuì le scolture. Paolo, nel piano nobile, con i suoi aiuti stese magicamente le sue visioni. Riserbò a sè il salone centrale e le stanze immediatamente vicine. Un'architettura pittorica, calma e classica chiude le zone

PAOLO VERONESE : SOFFITTO DELLA SALA DELL'OLIMPO NELLA VILLA GIACOMELLI A MASER. (PROV. DI TREVISO). (Fot. Alinari).

Famiglia della Chiesa di S. Barnaba, s'apre per Paolo il tempo della sua operosità ricca, decisa, felice. Fece forse veramente per la prima volta allora il viaggio a Roma, che pare determinare la sua nuova produzione? Spiriti di pittura capace di atteggiamenti intesi nei sensi dell'arte che meglio fioriva nell'Italia centrale erano certo già presenti in lui. Ma forse la persuasione della sua potenza gli venne allora soltanto.

***

S'inizia dopo il ritorno da Roma, avvenuto nel 1562, il tempo dell'attività più felice di Paolo dove s'aprono le scene dipinte. Tutto è vivo, tutto è commosso. Le figure escono energiche dalle nicchie in cui sono comprese; nelle finte porte, tra i battenti accostati e socchiusi sporgono paggi, bimbi. Se i battenti s'aprono, si presenta un gentiluomo in abito da caccia con uno snellissimo cane a lato. Lungo la crocera, entro nicchie, stanno figure di suonatrici, le stanzette a mezzogiorno recano nella volta Bacco che insegna la pigiatura dell'uva, le virtù coniugali, l'allegoria di Venezia. Le salette settentrionali recano le allegorie della Fede, della Carità, della virtù e del vizio, della Gloria, della Fama e del

Digitized by Google

Tempo, l'Amor materno e l'Armonia, la Gloria e il Merito, e due Sacre Famiglie. Nel soffitto del Salone, a sommo di una finta architettura, s'apre il cielo con l'Olimpo: pentagoni, ai lati, hanno le figure dei quattro elementi, rappresentati da divinità pagane. Quattro rettangoli hanno divinità in finti cammei. Una balconata dipinta cinge la sala, chiude gli archi di nicchie aperte nel cielo con le lunette delle stagioni. Dai loggiati paggi e dame si sporgono curiosi. I rapporti più vibranti animano di colori rarissimi ogni punto: corrono sulle vesti, sulle magnifiche carni scoperte delle donne. La fantasia decorativa che s'espande alata, libera, assume mille forme tutte nuove, tutte limpide, tutte serene. Venti paesaggi si schiudono dalle pareti. Una commozione panica li percorre in una chiarità ariosa e netta, che segna in tutta la pittura veneziana una novità squisita. La grazia poetica di una natura varia, e variamente sensibile s'accorda con la felicità piena di tutte le figure. Si può ben credere che il viso austero di Daniele Barbaro, di cui si conserva il magnifico ritratto, di mano di Paolo stesso, nella Galleria Pitti, si dovesse sciogliere nella più commossa letizia, nel vedere la bella, ampia, serena distesa di paesaggi, e la rara, festosa e fastosa raccolta di divinità e di personaggi ai quali la sua villa dava ospitalità.

PAOLO VERONESE: RITRATTO DI SIGNORE IN ABITO DA CACCIA. (VILLA GIACOMELLI A MASER). (Fot. Alinari).

L'arte del Veronese da questo punto non ha limiti. Si esprime nei ritratti: così la nobile donna alla quale si stringe una bimba, nella collezione Walters di Baltimora, come il gentiluomo della Galleria di Dresda, e la donna col figlio intento a giocare con un cane, passato al Louvre dalle collezioni Bevilacqua di Verona al tempo di Napoleone, sono accesi di vita. Fervidi attimi di vita si espandono gioiosi nella Cena con i discepoli di Emaus, ora al Louvre, che si svolge entro una superba architettura di colonnati, in una sala affollata di gente, e dove il particolare di due bimbe che giuocano con un cane si presenta umanissimo, nel quadro con Alessandro e la famiglia di Dario, ora nella Galleria Nazionale di Londra, dove il vastissimo scenario architettonico fa complemento allo splendore e alla ricchezza delle figure che sono intese alla scena. Preludono questi alla serie dei quattro dipinti eseguiti per la famiglia Cuccina, oggi nella Pinacoteca di Dresda. Non sono forse tutti di uno stesso tempo: in ognuno tuttavia lo stesso nobile impeto s'accende e si leva a dare le visioni sublimi di una realtà sospesa tra il sogno e la rievocazione. Nel primo quadro la Vergine col Figlio, in trono, riunita in sacra conversazione con un angelo e i santi Giovanni Battista e Gerolamo, riceve i membri della famiglia Cuccina accompagnati dalle tre bellissime donne ammantate che simboleggiano la Fede, la Speranza, la Carità, vestite di panni dai colori simbolici. L'evidenza dei ritratti è serena e perfetta. La scena si svolge nella luce di sogno di una sera lunare sul Canal Grande di Venezia, dove, di fronte all'atrio del palazzo in cui avviene la scena, un altro palazzo sorge tutto bianco di marmi. Partecipa, entrando in parte del quadro, una nutrice con il bimbo al

Digitized by Google

petto, emergendo dopo una pausa del gruppo. Gli stessi personaggi appaiono in festa nel quadro con le Nozze di Cana. La pienezza di vita che è scintillante in ogni figura, rivelata e percorsa da meravigliosi fremiti luminosi, si placa solo nella testa calma, nobilissima del Cristo. L'Adorazione dei Magi è retta da una policromia di una potenza profondamente raccolta, e pure esaltante ogni parte. La dolcezza del viso della Vergine e delle carni del Bambino mettono la nota pura di fiori nelle masse delle figure, che in parte, come nel quadro precedente, si ritagliano nel cielo con una limpidezza alla quale bene s'appellerà un giorno Giambattista Tiepolo. L'andata del Cristo sulla via del Calvario, frementé di chiari attimi tintorettiani, dove tre toni rossi nelle vesti di tre personaggi sembrano scandire il ritmo del movimento diviso in due gruppi, ancora riveste la stessa potenza di colore. La profusione di questo nelle perfette linee disegnative fa ampio ogni punto, espressivo di rapide intensità ogni particolare. Le effusioni della pala eseguita nel 1562 per la chiesa di S. Zaccaria, ora nell'Accademia di Venezia, tutta festosa di stoffe e di marmi, si ritrovano in due opere che si vogliono a punto eseguite attorno al 1566, quando il pittore tornò alla sua Verona, e prese in moglie Elena, figlia del Badile: la pala maggiore della chiesa di S. Giorgio a Verona, e il martirio di Sant'Afra per l'altare che ne racchiude il corpo, nella chiesa che le è dedicata a Brescia. Nel quadro di S. Giorgio, il santo è nel centro: tutto diventa secondario, accessorio di fronte alla sua pura nobiltà.

Pure, il sacerdote che ancora tenta di convincere il Santo all'abiura, gli sgherri agitati e compresi da due figure a cavallo che solo in parte entrano nel quadro, la massa bianca di un palazzo in prospettiva, i cieli aperti con una gloria di angioli e di santi, hanno tutti un'esecuzione scioltissima, un'espressività piena, convinta. Similmente è pura la bellissima Santa Afra sul palco del martirio. La folla attorno, distribuita anche nei palazzi che si prolungano e fanno sfondo, il sacerdote che rinnova nel tipo fisionomico quello di San Giorgio, empiono di vita la scena, e fanno più saliente il contrasto con il volto puro, estatico della giovane martire. Qui il bel volto signorile di Paolo, così frequente nei suoi quadri, si ritrova in una testa mozza ai piedi del palco. Ed è così fervida di vita tutta la scena che non s'intende la ragione del macabro particolare. Altri quadri, come la guarigione del Paralitico nel Museo di Rouen, il Martirio di S. Ginesio del Prado, il martirio di S. Agata a Berlino, si collegano a questi.

PAOLO VERONESE: ALLEGORIA DELLA PRIMAVERA.
LUNETTA NELLA SALA DELL'OLIMPO DELLA VILLA GIACOMELLI A MASER.

(Fot. Alinari).

***

Nell'opera di Paolo questo suo felicissimo tempo è segnato dalle grandi Cene. Nel giugno del 1562, con i monaci di S. Giorgio Maggiore prese l'impegno di una tela con le Nozze di Cana per il loro refettorio. La tela fu consegnata compiuta il 6 ottobre dell'anno dopo. Le vaste serene movenze dell'architettura comprendono tutta una balaustrata dove si muove un mondo variissimo

Digitized by Google

PAOLO VERONESE: IL MARTIRIO DI S. GIORGIO.
(VERONA, CHIESA DI S. GIORGIO MAGGIORE). (Fot. Alinari).

di gente, la tavolata dove s'adunano attorno al Cristo i personaggi che Paolo potè conoscere. Nel mezzo della scena in primo piano c'è un concerto di pittori. Vi si distinguono il Tintoretto, il Bassano, Tiziano canuto e vestito di rosso, Paolo stesso, vestito di raso bianco, che trae i suoni da un violino. La narrazione fantasiosa della scena è imaginata e svolta come se passasse sulle trame auree delle ottave di un poema.

Se nel grandioso dipinto che oggi è al Louvre, dal quale non fu restituito perchè le dimensioni fecero temere al Canova, il quale curò la restituzione di quanto era stato tolto alle città italiane da Napoleone, che troppo si sarebbe danneggiato

Digitized by Google

a trasportarlo, Paolo compì il lavoro quasi da solo, non si può dire altrettanto degli altri suoi grandi quadri. Con i soliti suoi aiutanti si infiltrarono il fratello Benedetto ed altri. Così nel grande Cenacolo in casa di Simone Fariseo, eseguito tra il 1570 e il 1575 per il convento dei Serviti Torino, uno per i padri della Maddalena di Padova e quello grandioso in casa di Levi, ora nella Galleria dell'Accademia di Venezia, dipinto intorno al 1573 per il Convento dei Santi Giovanni e Paolo, in luogo di un altro che era stato eseguito da Tiziano e che era andato perduto in un incendio.

P. VERONESE: IL MARTIRIO DI S. AFRA. (BRESCIA, CHIESA DI S. AFRA).

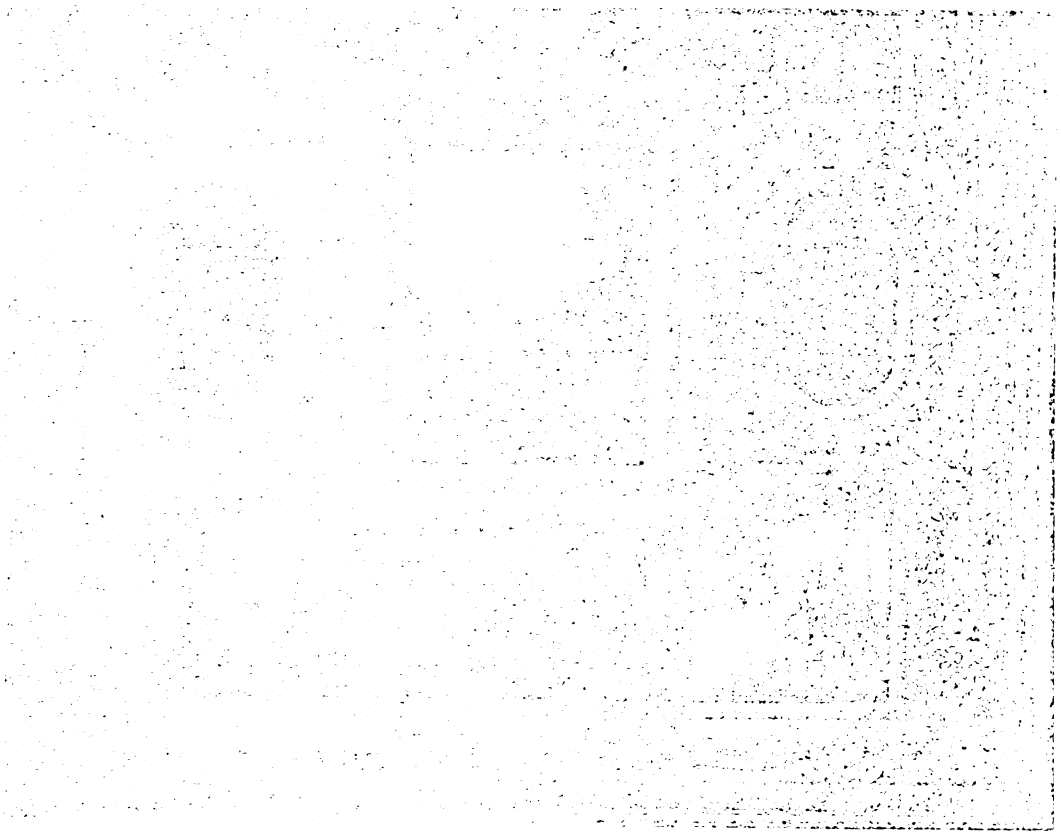
a Venezia, nel 1665 donato dalla Repubblica a Luigi XIV, in quello fatto per il convento di S. Sebastiano pure in quegli anni, e oggi a Brera, nel Banchetto di S. Gregorio Magno per il Santuario di Monte Berico, le maniere degli aiuti sono chiaramente visibili. Alle Cene vanno aggiunti, con il convito in casa di Simone dipinto per S. Nazzaro e Celso di Verona ora nella Pinacoteca di Tutta la Cena si svolge in tre grandi arcate, oltre le quali si alzano architetture in prospettiva. A quella di centro concorrono due balaustrate. Questa Cena, dove i particolari di pura narrazione episodica per dar motivi di varietà compositiva e coloristica sono più rari, valse all'artista un processo da parte del Sant'Uffizio, il quale se dice in un tempo le preoccupazioni degli spiriti che promos-

Digitized by Google

***

[illegible] opera posteriore al 1570 [illegible] Paolo solo al suo [illegible] di creatore sono sempre [illegible] e la direzione di ogni opera.

Nel 1575, dipinta col fratello [illegible] Magi per San Silvestro di Venezia, [illegible] di Padova, stende [illegible]



[illegible] DELLA SALA DEL COLLEGIO NEL PALAZZO DUCALE
(Fot. Alinari).

che domina l'altar maggiore con il Martirio della Santa. La gloria del Paradiso le s'apre dall'alto, di dove scendono angioli in corteo per accogliere l'anima della martire, pronta a lasciare la triste folla dei torturatori e degli spettatori. Compiuta l'opera, mentre doveva recarsi ad Udine, la Signoria lo richiamò per decorare, in tre grandi scomparti nella sala del Collegio nel Palazzo Ducale, con la Fede, Venezia tra la Giustizia e la Pace, Nettuno e Marte, e, a lato, i chiaroscuri e sotto le Virtù. Esce da lui pure, in questo tempo, il quadro posto sopra il trono dello

Digitized by Google

PAOLO VERONESE : VENEZIA TRIONFANTE.
(VENEZIA, PALAZZO DUCALE).

(Fot. Alinari).

Digitized by Google

Digitized by Google

stesso Doge, dove è commemorata la battaglia di Lepanto, avvenuta nel 1571, con le azioni di grazie a Dio di Sebastiano Veniero, inginocchiato tra le Virtù e i Santi. La battaglia si svolge, in basso, sul mare. Al tempo di quest'attività, sopratutto sensualmente intesa alle pure gioie del colore, o dei bei corpi, vanno portate la pala con il mistico sposalizio di Santa Caterina per la chiesa che le è dedicata, e la grande tela con il Ratto d'Europa dipinto per Jacopo Contarini, nel 1713 passato alla Repubblica da suoi discendenti, e posto nella sala dell'Anticollegio in Palazzo Ducale. La grande tela rievoca un sogno pagano, che sulle soglie del Seicento sembra arrestarsi per essere poi ripreso cent'anni dopo dai più felici pittori di Francia.

Quindi il pittore sembra elaborare le esperienze che gli erano apparse nell'ambito veneziano. Il tesoro radunato da Tiziano, dal Tintoretto gli serve per concentrare le sue visioni in una nuova espressività. Già avanti il 1570 ne aveva dato saggio: quando fece, per esempio, il Battesimo di Cristo per la chiesa di Latisana. Poi, il suo riassumersi spirituale si fa più frequente. È nella magica Crocifissione del Louvre, nell'Assunta del Museo di Digione, nel Battesimo di Gesù della Pinacoteca di Brera, nella tragica Crocifissione di S. Lazzaro dei Mendicanti, nella calma, dolce visione di S. Elena, ora a Londra, nella Visitazione di S. Polo, nella Madonna in gloria con San Luca, per la chiesa che è dedicata al Santo, nella Famiglia di Adamo, del Palazzo Ducale, nell'Annunciazione per la scuola dei Mercanti, ora a Brera. Interrompono l'opera fervorosa le tele per la sala del Maggior Consiglio con il Trionfo di Venezia e le Battaglie di Smirne e di Scutari, e Andrea Contarini reduce dalla battaglia di Chioggia.

Quando Paolo morì, il 19 aprile del 1588, e fu sepolto nella chiesa di S. Sebastiano per la quale aveva tanto lavorato, un grandioso incarico lo gravava: quello di dipingere il Paradiso in unione con Francesco Bassano. La grandiosa opera fu compiuta dal Tintoretto, e il genio esaltato del grandissimo vecchione diede un'opera che sembra veramente coronare tutta la pittura veneziana di quel secolo.

***

La rassegna rapidissima non ha consentito nessuna sosta. Nemmeno tutte le opere di Paolo sono state lontanamente elencate. Così grande è la ricchezza pittorica che egli espresse, così ampiamente è profusa, da non potersi ritenere ancora possibile un compiuto inventario di quanto egli ha dato.

I suoi dipinti decorativi, rivissuti in mille forme finchè poi il Tiepolo li riprese, e li trasfigurò con nuove luci, le sue piccole gioiose composizioni paganeggianti (Venere e Marte della collezione Gualino di Torino, e del Museo di Nuova York, la Leda col cigno, della Pinacoteca di Dresda, Ercole tra il vizio e la virtù, della collezione H. C. Frick di New York), che precorrono le intimità galanti e mitologiche dei maestri francesi nel Settecento, i suoi ritratti, i suoi disegni, tutto ciò a cui mise mano, si rivelano dotati di tanta spontaneità, di tanta felicità ideativa ed esecu-

PAOLO VERONESE: LA VISIONE DI S. ELENA. (LONDRA, NATIONAL GALLERY). (Fot. Anderson).

Digitized by Google

tiva che la sua opera appare prodigiosa anche se posta nel ricchissimo tempo in cui si svolse, riguardo anche alla sua breve vita. Nessun altro ambiente artistico avrebbe potuto accoglierlo fuori di quello di Venezia. La raffinatezza di colore che egli vi portò sembra a punto compiere il ciclo di tutte le esperienze che la civiltà coloristica veneziana aveva espresso. L'uomo fu pari alla grandezza dell'artista. Se ignobili fole si riferirono alla sua avarizia, se potè essere accusato di aver voluto sopprimere per gelosia Giovanni Antonio Fasolo, quando insieme dipingevano la villa palladiana di Caldogno nel Vicentino, tante altre prove di onestà e di rettitudine si uniscono a dare bellezza e carattere alla nobile sua figura infaticabile, energica, impetuosa, quale appare nelle imagini date da lui stesso di sè, che egli può essere veduto con la dignità e la serenità che ha umanamente meritato.

G. NICODEMI.

PAOLO VERONESE: MARTIRIO DI S. GIUSTINA.
(PADOVA, CHIESA DI S. GIUSTINA). (Fot. Alinari).

Digitized by Google

FRANCESCO PETRARCA

IN Valchiusa, a quindici miglia da Avignone, dove trovò il porto la famiglia agitata da decennale tempesta, presso alle sorgenti del Sorga da un orrido sasso che rendeva immagine dell'Elicona sacro alle Muse, a Francesco Petrarca trentacinquenne, nel sabato santo, brillò l'idea di comporre un poema in lode del primo Scipione Africano. Nello stesso tempo attese a descriver le vite degli illustri Romani e a narrare le cose memorabili dell'antichità. Frutti così vistosi maturavano dagli studi radicati nella sua anima per la lettura di Virgilio e di Cicerone col diletto della poesia e dell'eloquenza; e nutrirono tanto desiderio di gloria che si credè degno della laurea di poeta e la volle in Campidoglio e con la laurea la cittadinanza romana. Non ne aveva altra, perchè nell'ora stessa che veniva al mondo, e suo padre penetrando in Firenze con gli altri esuli, e i soccorsi di Arezzo e di Romagna, credeva di aver vendicato con le armi l'esilio, la patria fu perduta per sempre.

È meravigliosa l'apparizione di questo potentissimo ingegno; che si veniva già rivelando con carmi latini in una ricchezza non mai veduta. Tutto nella sua mente prende splendore e si trasforma in poesia. Perchè il pontefice riporti la sede in Roma, Roma stessa in figura di matrona gli si getta ai piedi e cerca di persuaderlo con le ragioni e col pianto. Gli spettacoli della natura lo rapiscono; ed egli ci fa godere il silenzio e la serenità di Valchiusa e Selvapiana, le delizie di Napoli, le meraviglie di Roma, e dal passo del Sempione tutta l'Italia *Salve cara Deo tellus sanctissima salve*; e ci inizia nei misteri della sua arte quando discorre con un critico massiccio, o col cardinal francese che vuole la ricetta di poeta; sta intanto nel suo cuore l'immagine dominatrice di una bellissima e nobile Avignonese. Ma la ricchezza è velata di mestizia, è amministrata da signorile discrezione.

Le iniziate opere romane sebbene incompiute attestano nel sentimento che le anima il particolare indirizzo di questi studi, i quali con la esumazione della letteratura classica dovevano schiudere la nuova epoca del Rinascimento e dell'Umanesimo. La novità della sua opera non consiste nella critica dei documenti, ma nella scoperta degli uomini che, liberati per lui della rigidità e uniformità bizantina, della veste di chierici o di maghi o cavalieri, della inconscia funzione di strumenti, rivivono quali furono nel loro tempo col senso della propria responsabilità. Trovare, tra quelle mirabili generazioni, ciò che è eccellente negl'individui, l'abito del bene e l'opera, e lo splendore del gesto semplice, questa la sua attitudine, e l'umanità che educa in altri. Egli gode di aver appurato e arricchito il patrimonio non della storia, ma di così alta esperienza; e non lascia occasione per ricordarne il maggiore numero di esempi. « Non c'è niente che mi muova quanto l'esempio dei chiari uomini » egli dice. « Mi piace di sollevarmi a loro, mi piace di sperimentare, al confronto, se in me è qualche cosa di generoso, saldo, indomito e infrangibile contro la fortuna, o che io mi sia ingannato ». Sicchè il fine è lui direttamente, e si riconosce pregi degli antichi, ed esorta i moderni ad imitarli. Verità e bellezza non hanno valore astratto; la bontà oscura o sgradevole, non serve; bisogna che coesistano, pel bene degli uomini, tutt'e tre come nell'opera di Dio. Poeti, storici, filosofi, se con le belle finzioni, la narrazione dei fatti, il ragionamento, non dicono cose tali, lo trovano sordo e sdegnoso. E questo ideale egli prese a cantare in quella epopea inspiratagli quasi da consiglio divino, l'*Africa*, dove Scipione sta come il fiore di una tradizione per la quale già in antico il popolo romano sente cristianamente: castissimo, sprezzante delle ricchezze, austero ed umile, aperto all'amicizia, prodigioso nel consiglio e nell'opera. E mentre si dilata la seconda guerra punica, sopra un teatro immenso, Spagna, Italia, Africa, e il regno dei sogni e il cielo, partecipandovi i celesti e i morti per la patria, e la città di Quirino pare un tempio di contro alla bugiarda reggia africana, e nelle traversate pei mari la mente riposata segue un'infinita speranza, preziosa tela di significazione morale si svolge dall'eroe, che con l'esempio richiama al dovere il debole Massinissa, e costringe la tentatrice Sofonisba a sopprimersi, col castigo corregge lo sleale Siface, e debellato il formidabile Annibale, adempie il fato del popolo romano, cioè la volontà di Dio.

La curiosità del Petrarca pei monumenti antichi e la descrizione che ne fa più volte non è archeologia, ma profonda commozione, perchè accanto ad essi le sante reliquie e basiliche avevano propria sede dove vissero gli uomini per

Sul Petrarca v. articolo dello stesso autore in « Emporium », volume LXV, n. 387 (Marzo 1927).

Digitized by Google

le cui virtù Iddio affidò a Roma il freno e la guida del mondo. Il suo odio ad Avignone, chiamata Babilonia, labirinto del Minotauro, non tanto proviene dalla parzialità per Roma, quanto dall'orrore che metteva, non solamente in lui, quella corte insozzata di vizi: e nella costante azione pel ritorno dei papi, è convinto di adoperarsi per l'avvento di una più sana epoca. Roma e l'Italia dovevano riprendere l'alta missione.

Al suo tempo i legami fra le varie città assai più stretti, che non nei secoli posteriori fra gli Stati, alcuni sotto straniero dominio, mantenevano la coscienza dell'Italia come ente politico; egli la manifesta più limpida e sicura. Quando la penisola fu invasa da armi francesi e tedesche, ventinovenne dalle rive del Rodano guardava spaventato quasi alla madre che si trovasse nella tempesta in pericolo; nel suo pensiero che gli stranieri per cupidigia e per rancore all'antica dominatrice conducessero una guerra perpetua, sta il presentimento del peggio; confortava perciò alla concordia e alla lotta; non mancano egli dice, lance e spade e dardi e cavalli e navi, e c'è la ricchezza della tradizione degli avi, e il valore, dimostratosi allora in una vittoriosa lega contro gl'invasori. Maggiore fu la preoccupazione durante la lunga guerra tra Genova e Venezia, considerandole come le difese d'Italia, Genova verso occidente e mezzodì, Venezia verso settentrione e oriente, e che col dominio sul mare ne compensavano il perduto Impero; per loro le quattro parti del mondo la riconoscevano ancora regina: la sconfitta di una delle due l'avrebbe privata del dominio ottenuto con fatiche ed esposta a dilaniazioni. Con queste ragioni si sforzò di indurle alla pace. Quando s' intromise il re d'Aragona, e fu sconfitto, allora non più consigliere di pace, esortò i Genovesi a proseguir la guerra sino allo sterminio contro lo straniero. E quando i Veneziani ricorsero all'imperatore e ai Tedeschi, scongiurò il Doge in nome delle cinque piaghe di Cristo di non rovinar l'Italia con una nuova invasione barbarica. Il dominio del mare e la difesa delle Alpi stanno in cima al suo pensiero precisamente come a coloro che si son messi per la via da lui indicata sei secoli or sono, ricondurre in Italia i vetusti costumi.

Che questo monumento sorga presso alla culla dolorosa quando la speranza di lui è adempiuta,

RITRATTO DEL PETRARCA — PADOVA, EX REGGIA CARRARESE. SALA DEI GIGANTI. (Fot. Caporelli).

Digitized by Google

e l'inauguri il Re autore dell'adempimento; e il popolo, guidato e corretto dal Grande Ministro, coi fasci antichi: è cosa che riempie di religioso stupore.

La sua vita è pervasa dell'amore per la patria comune, che abbraccia dalle Alpi all'Etna con tutti; nel viaggio da Padova per ritornare a Pavia risalendo il Po, preferito alla via di terra infestata di ladroni, sebbene non meno pericoloso a causa di milizie in guerra che ne occupavano le rive, il Petrarca senz'armi nè salvocondotto, ma sicuro, fattosi conoscere, dove nessuno sarebbe

RITRATTO DEL PETRARCA.
(INCISIONE IN LEGNO DAL MARIPIERO, ED. MARCOLINI — VENEZIA, 1536).

le amicizie in ogni parte, il piacere di girarla in ogni angolo, e il rammarico di rinunziare ad alcuno. Ogni città era cara e gradita dimora, più a lungo Parma e Milano, Venezia e Padova; lo attiravano Roma e Napoli, quando lasciò Avignone. E ne era ricambiato. Principi e repubbliche facendogli onore sanno di essere riamati imparzialmente; e nel cuore di ciascuno la voce della madre sveglia l'orgoglio di un così grande fratello. Nè soltanto del ceto più alto; ma di passato vivo o vestito, veleggiò con la poppa della nave carica di regali piovutigli da una parte e dall'altra.

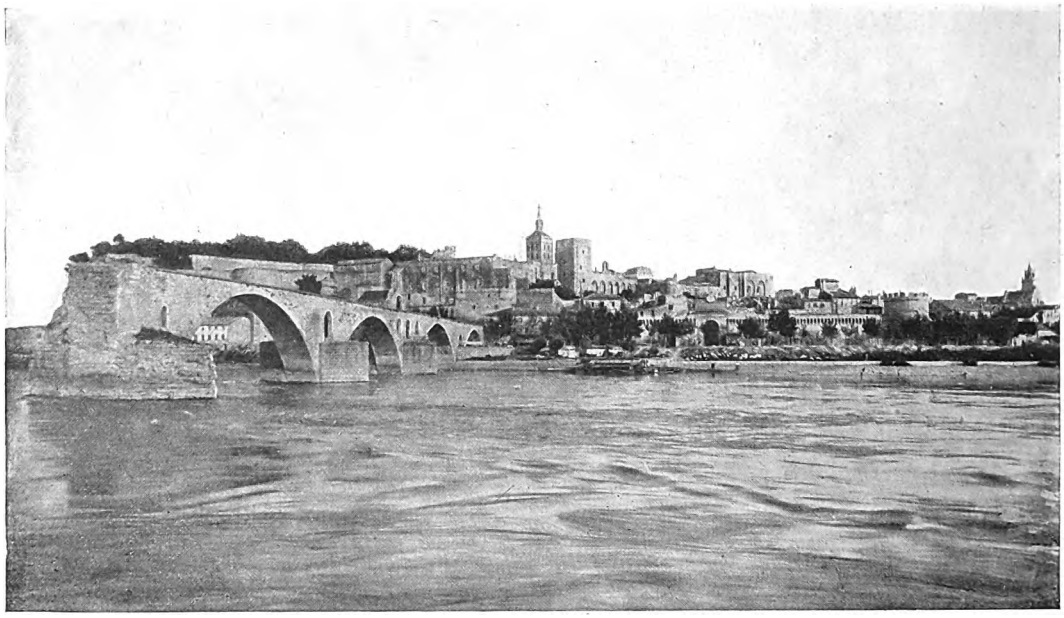
Con perfetta sincerità egli poteva assegnare come causa del suo amor di patria, che quanto era di più nobile e bello germogliò e crebbe in Italia e la fede di Cristo in Roma diventò cattolica; onde virtù e religione vi si erano congiunte pel bene del mondo. Dalle altre nazioni, dice, nulla ho imparato, dall'Italia tutto. Per lui la

Digitized by Google

decadenza non fu altro che offuscamento della ingenita virtù italica, che detersa sarebbe tornata a risplendere, come nel tempo della libertà romana obbediente alle leggi.

Nel popolo italiano che da qualche secolo compiva gesta mirabili col senno e con la spada, riconosce le avite qualità, e tanto ne spera quanto disperato era il ridurre alla giustizia i suoi nemici naturali, cioè le consorterie nelle quali si perpetuava la barbarie feudale, che bisognava castigare, e persino distruggere. Ma non fa questione del modo di governarsi; sibbene della sua unione; e per la fiducia che a capo di esso si rimettesse il popolo romano (già era diventata opinione pubblica con Marsilio da Padova, e la proclamazione fattane da Ludovico il Bavaro), ascoltò con trepida commozione i discorsi di Cola di Rienzo, che parvero oracolo; e diè favore all'impresa, e ne onorò la memoria dopo la misera fine, nei più tardi anni. E così si spiega la speranza che a reprimere le cupidigie di tiranni e repubbliche e difender l'Italia da bramosie straniere, l'Imperatore riprendesse autorità dal popolo romano; per volontà e amor di popolo, in Roma doveva egli reggere, e sparire la larva di Re dei Romani in Germania, causa e pretesto di funesti dissidii. Per questo, dopo la fine disgraziata del tribunato, si fece a pregar Carlo IV, nel quale sperò anche Cola; e lo invocò più volte, per i suoi legami con uomini e cose d'Italia, la lunga dimora sua e del padre, la onorata tomba nella fedele Pisa dell'avo Enrico VII, martire della generosa impresa di pacificazione, compianto dagli amici suoi Cino da Pistoia e Sennuccio del Bene, glorificato da Dante.

Della benevolenza e quasi familiarità, che ne ottenne, non si è mai giovato per vantaggi personali; sempre rifiutando di stabilirsi nella corte di lui, e non solo per iscritto, ma nei colloquii in Mantova e in Milano, il dicembre del '54, non ostante le molte parole spese dall'Imperatore:



VEDUTA DI AVIGNONE COL PONTE.

ricusò, con urbanità e pari fermezza, anche di mettersi al seguito nel viaggio in Toscana e a Roma per l'incoronazione. Consentendo di dedicargli l'opera sugli uomini illustri, se con le gesta e le virtù dell'animo se ne rendesse degno; gli regalò monete antiche d'oro e di argento, che serbava gelosamente, tutte di imperatori latini, una con l'effigie quasi parlante di Cesare Augusto, affinchè (questa la sua numismatica), vi si specchiasse. Ma le gesta e le virtù e lo specchiarsi nella medaglia di Augusto, eran cose riservate a chi se ne intende, il re della semplice vita, disceso dai Signori che il Petrarca primi incontrava nei nostalgici passaggi verso l'Italia.

UNA MONETA DI CESARE AUGUSTO.

Come in speranze e timori per la patria, così

Digitized by Google

nelle idee politiche adunque si dimostra il senso pratico del Petrarca; e accanto alla potenza dell'immaginazione e all'ispirazione eroica, questo peculiare carattere del suo ingegno si ritrova nello zelo per le opere di utilità pubblica, nelle città, per la navigazione marittima e fluviale, nell'orgoglio delle mandre e dei campi d'Italia; nel diletto per l'orticoltura; che fanno riscontro alla diffidenza verso ogni sistema filosofico. « Non amo, egli dice, le sette, ma il vero; e così sono, ora peripatetico, ora stoico, ora accademico; le benemerenze dei grandi e le varie scienze in sè, nella pratica le spazza via tutte.

Questo tenace interesse umano del suo spirito talvolta è minacciato dalla sensibilità religiosa, che reagisce sin dal 29° anno, e più spesso con l'età; dopo aver offerto, quando scese dal Campidoglio, la ghirlanda di lauro ai piedi della statua di San Pietro, pare che sentisse una voce ammonitrice; e si sottopose a uno spietato esame di coscienza nel suo *Segreto*. Ma nè queste reazioni, nè l'esempio del fratello resosi Certosino, lo in-

GIOACHINO PATENIER: LA « SAINTE BAUME ».

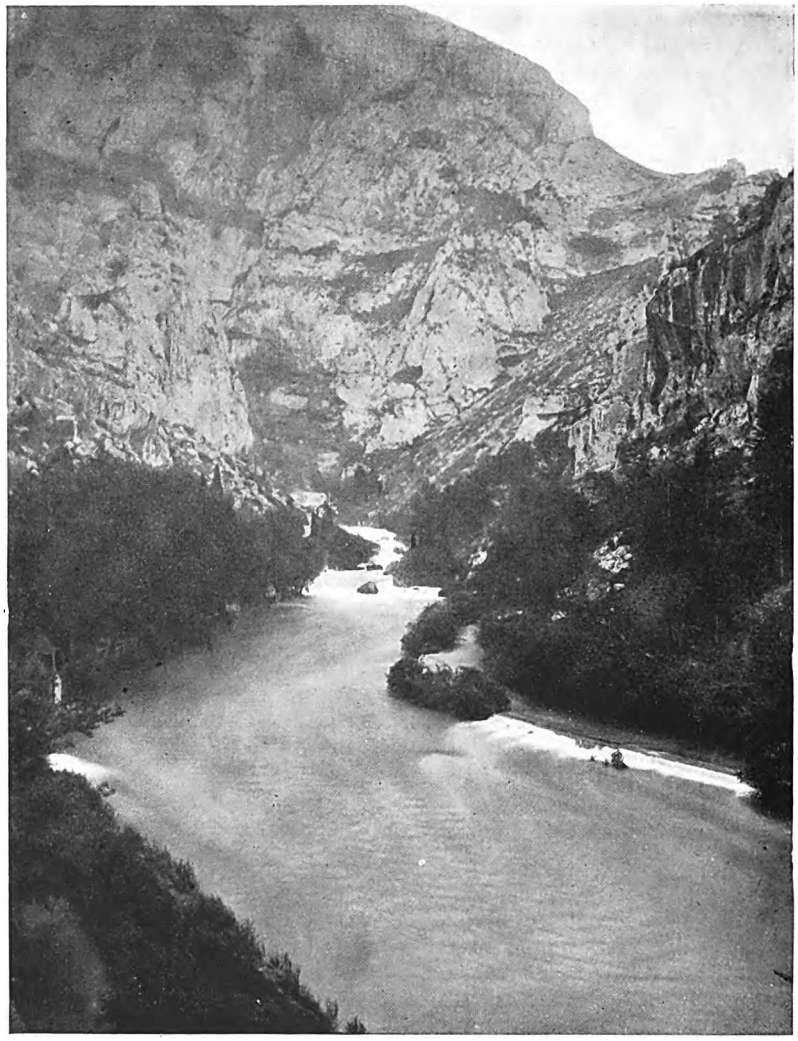
spesso, niente di costoro ». Vuol piuttosto chiamarsi uomo che filosofo; ma sente, come Socrate, il bisogno di conoscere se stesso, per provvedere all'utilità dello spirito; e verso coloro che nelle scienze e arti nessuna ne recavano, è implacabile. Gli scolastici, perduta di vista l'indagine del vero si esercitavano, sull' esempio dei professori di Parigi e Oxford, in una vacua dialettica, e gli facevano l'impressione di bambini; altri si perdevano nell'averroismo; i causidici dibattevano con le menzogne; i medici in luogo di curar l'ammalato, sdottoravano, e seguivano per sè una dietetica diversa da quella che prescrivevano; gli astrologi che da congiunzioni e aspetti davano il punto, ne uscivan sempre sbugiardati; i grammatici scambiando per cosa sufficiente a se stessa l'arte loro, che è strumento per intender le scritture, si accanivano nelle inezie; i teologi curavano della scienza divina un mero formulario, senza profondità di sentimenti. Se egli non nega ducono mai a un brusco cambiamento di vita; anzi dopo la grave crisi partecipò direttamente agli avvenimenti, e interprete dell'opinione pubblica sa quel che si esige da lui, e fa paura. Anche nei piissimi giorni estremi lavora per la gloria. Ora il terreno sul quale si stringono in dolce nodo studii e religione è appunto quello della virtù morale. Anche la religione gli serve agli stessi fini: osserva le prescrizioni della Chiesa in devozioni e digiuni, perchè efficaci alla disciplina del sacrifizio. E arriva persino alla superstizione dove in coincidenze inesplicabili scorge un ammonimento utile. Aveva trascurato gli scrittori sacri per l'opinione della loro rozzezza; ma da quando s'imbattè in uno dei padri dotato della eloquenza degli antichi, Sant'Agostino, li ha egualmente pregiati per il sapere, la bontà e l'eleganza.

Egli dice che la religione quantunque ammirevole in persona illetterata, molto più risplende e s'innalza nel dotto; e non è paragonabile la

Digitized by Google

devozione rozza con quella erudita; e ad ogni santo del gregge degli illetterati, se ne può contrapporre uno molto più santo dall'altra parte. Orbene poichè conosciamo la natura dei suoi studi, e l'ideale morale suo riassumersi nella virtù romana, si può francamente asserire che prende la dimostrazione della fede, non già dalla scolastica e dalla teologia, ma dalla Bibbia, dai Padri, dal suo sentimento e dalla eroica virtù degli antichi. Così gli scrittori classici non solo non l'hanno intaccata, ma irrobustita, non già per via delle allegorie, ma nell'esaltazione della virtù; nè la fede raffredda il fervore della romanità, se le conferisce riverenza.

Alla strana opinione, della reale esistenza della Fortuna, come una capricciosa irresistibile potestà delegata da Dio, egli dopo lungo meditare finì col ribellarsi, non ammettendo altre forze che la virtù degli uomini e la volontà di Dio. Quando per l'età e la desolazione in cui l'avevano lasciato le delusioni e tante morti di amici, alcuni in tragiche circostanze, era pervenuto alla nozione negativa della vita terrena, nella operosissima vecchiaia, mentre, cessata ogni attività poetica, elabora il meglio che sin allora aveva composto, e si prodiga in consigli su cose politiche, amministrative e militari, non rifuggendo dall'impigliarsi in fiere polemiche, come quella piena di



LA FONTE DI VALCHIUSA.

Digitized by Google

patrio orgoglio contro un francese, suscitata dal suo memoriale ad Urbano V pel ristabilimento della Santa Sede in Roma; scrive la più lunga opera per porgere i rimedi contro le avversità e le prosperità egualmente pericolose, con la fermezza imperturbabile del sapiente, il quale non deve riconoscere altra fortuna che la volontà di Dio.

Per tutto questo la sua esperienza fa di lui uno scrittore così sincero e coerente e saldo da lasciarsi stringere in una massima: che l'uomo debba seguire le disposizioni naturali, e se una vocazione non lo pone al servizio di Dio, operare, sinchè lo assistano le forze, il più virtuosamente e nobilmente per gli altri, senza volere per sè più di quello che serva alla libertà; esperimenterà poche vane gioie, molti dolori, ma le une e gli altri necessarii per non illudersi, e nell'età della canizie e del senno, al dileguarsi di ogni parvenza di bene, disprezzare la terra nell'amore di Dio.

Ma questa semplice ed eroica massima si palesava a pochissimi, se bisognava rintracciarla nelle molte opere e moltissime lettere latine; e in Italia la lingua volgare prendeva il sopravvento. Petrarca narra di un vecchio Milanese che parlava di tutto e sempre in latino; quasi digiuno di studii, spropositava beatamente; pure finì col volergli bene. Al contrario riprovava che in Firenze non si sentisse in pubblico parlar latino; e trovò strano che il Governo di Venezia stendesse in volgare il manifesto e l'invito per le feste di Candia. Del latino egli si serviva anche per appunti e memorie personali, intime, e nel pensare. E le sue opere hanno agilità e freschezza di cose vive, con uno stile suo, eguale, fluido, copioso, scevro della ispidezza e rigidità, come delle scorie che del latino dell'Evo medio facevano un duro conglomerato.

Ma restaurando il latino classico, proprio lui ne diradava l'uso per la cresciuta difficoltà; e gli fu facile accorgersi della diversità dall'epoca antica alla nuova, e che alla nuova nulla egli diceva, con tante sue fatiche. Dante aveva mietuto allori perenni nella lingua del *sì*; il suo volgare italico teneva lo scettro in Europa; e il campo dimostratosi fertilissimo, si poteva dir vergine; quello del latino, esausto. Se con sonetti e canzoni ha voluto anch'egli coltivarlo, deve presumersi che non si abbassasse al volgo; anzi rivolgendosi direttamente al popolo italiano mirasse mediante arte, bontà e sapienza a insinuargli la medesima nobiltà di pensare, sentire e favellare: « Udrallo il bel paese Ch'Appennin parte e 'l mar circonda e l'Alpe ».

Le sue poesie parvero superare le più ammirate italiane e straniere; musicisti e cantori se ne arricchivano; se ne facevano raccolte, e fabbricavano col suo nome; e cominciò lo studio di imitarle, la moda petrarchesca, che distendendosi per tutta Italia passò poi in Ispagna, Francia, Inghilterra, ad attestare che pei cuori gentili non vi era altro linguaggio dell'amore; nè si è saputo altrimenti esprimere il dolore e la speranza per le sorti d'Italia sino all'Alfieri e al Leopardi.

Ma delle poesie sparse egli fece una scelta, le limò, arricchì con altre, e ordinò in un libro che viene a mettersi accanto alla Divina Commedia, le due colonne delle letterature moderne.

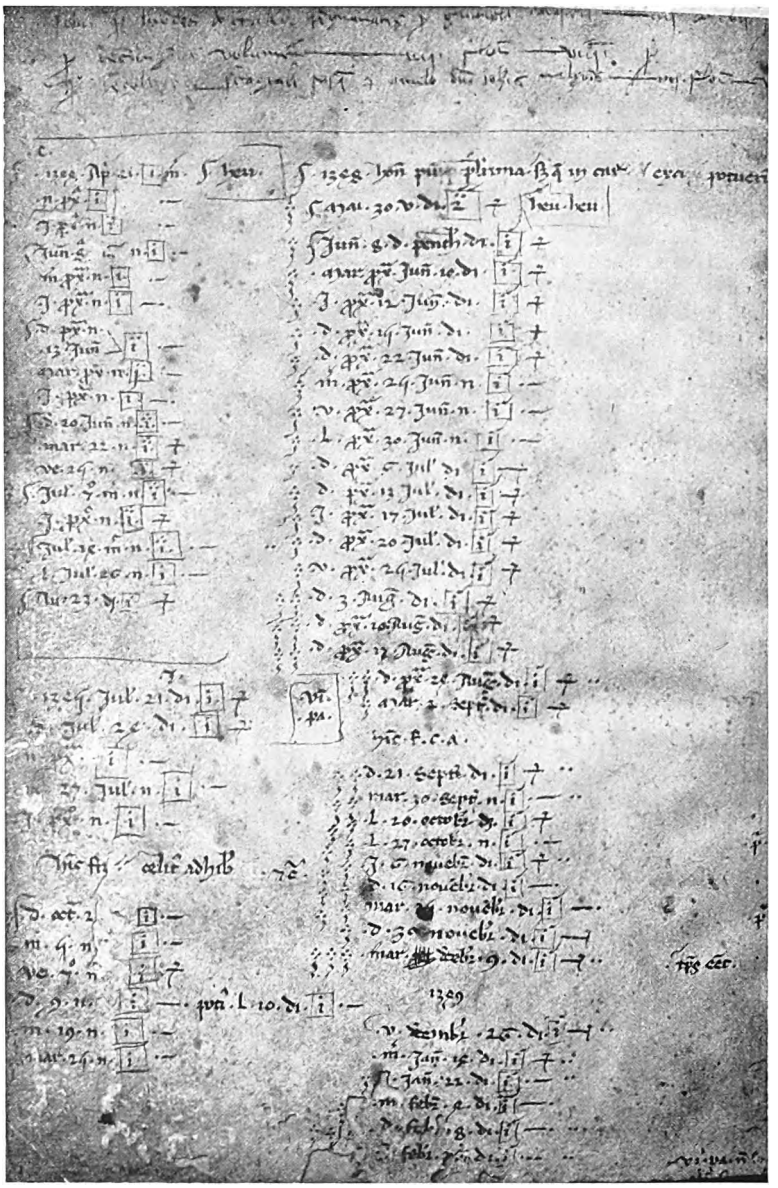
Noi lo possediamo quasi tutto di suo pugno nella Biblioteca Vaticana; soffuso, nell'austera

FAC SIMILE DEL ROTOLO MEMBRANACEO DEI SALMI PENITENZIALI. (BIBLIOTECA DI LUCERNA).

eleganza, della luce solare degli occhi di Laura, la signora avignonese della quale nulla si sa, nè si saprà mai fuori di quello che il Petrarca stesso ne ha scritto; Ella domina in quel libro come dominò nel suo cuore, viva e morta, per trentun anno; ossia sino al cinquantacinquesimo nel quale l'ardore fu smorzato dal pianto. Trentun anno di vita militante, in cui l'amore accompagna il Petrarca negli avvenimenti e nelle loro circostanze, nelle varie dimore lunghe o brevi in Avignone, in Roma, in Valchiusa, a Parma e a Selvapiana, di nuovo in Valchiusa e in Avignone presso alla tomba, e a Milano; e nei viaggi per terra e per mare; nelle cure politiche, nelle ambascerie, dovunque egli ritrovi nel raccoglimento l'amata solitudine; vive di tutta la vita di questo infaticato scopritore della magnanima civiltà, e si esprime in quel libro ad ogni passo.

Digitized by Google

Non può non avere il corso medesimo dei sentimenti e del pensier suo, non subirne i mutamenti, non congiungersi con la sua scienza e arte. sissima ogni giorno; in esso, e non altrove, ha consegnato l'immagine della sua complessa anima; in esso ha recato in atto la sua massima di vita



APPUNTI DI NOTE INTIME DI MANO DEL PETRARCA. (BIBLIOTECA NAZIONALE, PARIGI).

Se il Poeta ha progredito nell'acquisto del sapere e della virtù, la stessa ascensione han seguito l'amore, Laura, la poesia. Poichè ha atteso sin all'estremo per venticinque anni all'ordinamento del libro, e, dopo aver cessato di inventare e comporre, negli ultimi quindici anni con cura gelo- e l'esempio. Questo è l'edificio a cui scrive di aver atteso per fare nella lingua italiana opera degna di gareggiare con le antiche; ma la intitolò i *Frammenti*; i posteri la chiamavano *Il Petrarca.*

Quel cammino cominciò pel vivo senso del

Digitized by Google

bello, da diletto naturale; l'amore per Laura, nello stesso tempo; ma avendo preso il dominio, ella par che sia la guida.

È lei che con la speranza della felicità dei sensi finisce a trasformare la sua anima da cupida di piaceri terreni, attraverso dolorose esperienze, in virtuosa, onesta e sapiente. Questo per l'appunto descrive la sua poesia; e palese diventa ora l'errore di chiamar platonico l'amore del Petrarca, che ha peccati di pensieri, crisi, tal processo, e dolore, e battaglia; e anche la impossibilità di separare i varii componimenti, senza che sieno scambiati per leggerezze e passatempi o galanterie o per virtuosità di giullare. Bisogna ritrovar il senso di questo libro.

All'innamoramento ha dato origini purissime, da un divino raggio dello sguardo di Laura, tale che, religioso nell'intimo del cuore, potè essere soggiogato; ma poi per l'età giovanile e l'esempio della corrotta Avignone, l'ha mirata con l'occhio annebbiato dai sensi, e di qui il dramma; e quello stato di religiosità e onestà di adolescente, che sempre risorgeva a contrastare i pravi desideri, dovrà ristabilirsi nella forma di sapienza senile. Ma quale lungo cammino, e novità di arte, descrivere ardori che rimanendo sempre accesi e delusi, finiscono a bruciare le impurità, facendogli sentire con le sconfitte e i rimorsi e le paure la propria miseria; poi a mutarsi nell'amore di un bene sempre più certo.

Quando nella canzone delle trasformazioni si riconosce un essere privo di ragione, anche il mondo apparisce assai popolato e pregiato; gli amici, i compagni di arte, i corrispondenti, i Signori, la caccia, le primizie, le gemme, i viaggi; i paesi, gli Dei pagani, le ninfe con le favole, i personaggi delle storie.

Una forza ineluttabile vincola la sua libertà, ribadisce sempre le catene, lo lusinga, con tante speranze di questa terra; e tra l'altre quella, in una delle prime canzoni, di una grande crociata, a capo della quale un prelato suo amico, con l'ispirata parola, doveva metter Roma e l'Italia, che con lo sforzo dei popoli d'Europa, anche barbari, infiammati nella santa gesta, avrebbero disfatto l'Islamismo e riconquistato alla fede di Cristo e all'imperio di Roma tutto l'orbe. Fu un'illusione, dissipata alla morte del giovanissimo e santo vescovo; l'impresa di Terra Santa, che da due secoli e mezzo rinnovava propositi, suscitava liti, suggeva sangue e denari, ispirava sermoni e canti in tante lingue, non si fece nè allora nè mai.

Più vivaci, ma limitate, le speranze per la restaurazione del popolo romano e della sua Monarchia, stavan quasi per avverarsi durante l'agitazione di Cola di Rienzo, e così le espresse nella canzone *Spirto gentil*, dove egli Petrarca, e dai sepolcri gli eroi antichi, e coi voti da lontano quanti erano ammiratori, innalzavano lodi e consigli, preghiere e incitamenti al tribuno, festeggiato sul colle capitolino con l'intervento dei delegati di 25 città d'Italia, primo convegno nazionale della nostra storia.

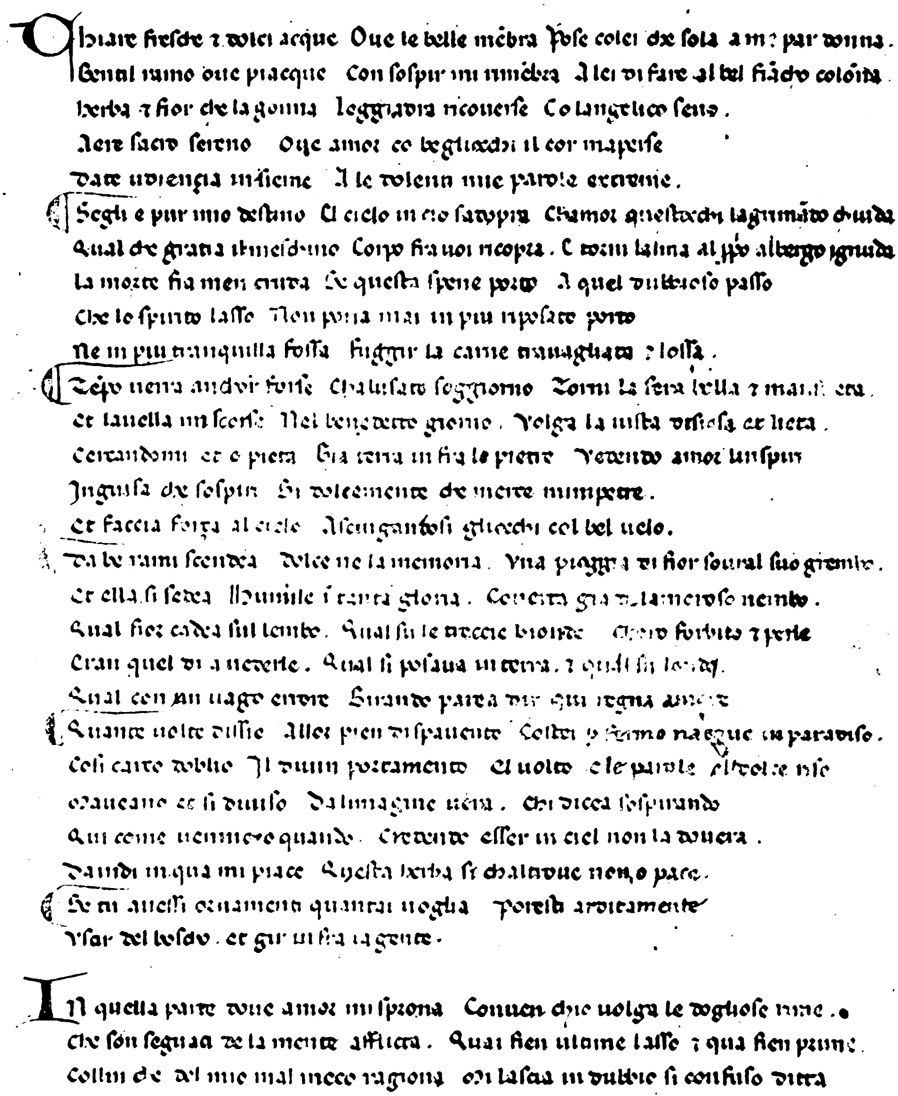
Si cambiò in tragedia, e la sua amarezza non addolcì mai.

Prese una fiera decisione, soffocare ogni fuoco mondano, fuggire, rendersi a Dio: ma se egli sentiva la minaccia del castigo e specialmente nell'anniversario della crocifissione, che era stato il giorno dell'innamoramento, il suo genio per la poesia, e quella forza misteriosa lo riafferravano col pensiero di Laura. E a questo punto stanno, in seguito a una rivelazione, le canzoni degli occhi beati, il cui dolce potere lo rende nobilissimo di animo, chiaro di intelletto, grande

URBANO V.
IL PONTEFICE CHE CERCÒ DIETRO LE ESORTAZIONI DEL PETRARCA DI RIPORTARE LA SEDE IN ROMA.

poeta, e lo compensa della avversa fortuna che lo fece nascere in esilio: subito dopo seguono mistici accenni alla incoronazione sul Campidoglio. La sua poesia si rinnova. Di Laura sta solo una divina immagine nella mente, la realtà corporea è sparita; egli con gran fatica descritta nella canzone dell'amoroso pensiero, come chi dalla roccia fa erompere zampilli, poi sgorgare fontana copiosa e gagliarda, trae da esso, poesia leggiadra, e sottile, la canzone delle chiare acque, dove la ninfa si trasforma in dea, *Costei per fermo nacque in Paradiso*; poi grandiosa e robusta; la canzone delle montagne, dove il pensiero di lei lo conduce pei luoghi più selvaggi e solitarî alla cima di un monte, e con l'animo sgombro di terrestre passione guarda il paese lontano separato dal mare; quella delle meraviglie geografiche superate dagli effetti dell'amore in lui; l'altra

Digitized by Google


Chiare fresche et dolci acque. Oue le belle membra Pose colei che sola a me par donna.
Gentil ramo oue piacque Con sospir mi rimembra A lei di fare al bel fiancho colonna.
herba et fior che la gonna leggiadra ricouerse Co langelico seno.
Aere sacro sereno Oue amor co begliocchi il cor maperse
Date udienza insieme A le dolenti mie parole extreme.
Segli e pur mio destino El cielo in cio sadopra Chamor questocchi lagrimando chiuda.
Qual che gratia il meschino Corpo fra uoi ricopra. E torni lalma al proprio albergo ignuda.
La morte fia men cruda Se questa spene porto A quel dubbioso passo
Che lo spirito lasso Non poria mai in piu riposato porto
Ne in piu tranquilla fossa Fuggir la carne trauagliata et lossa.
Tempo uerra anchor forse Chalusato soggiorno Torni la fera bella et mansueta.
Et la ouella mi scorse Nel benedetto giorno. Volga la uista disiosa et lieta.
Cercandomi et o pieta Gia terra in fra le pietre Vedendo amor linspiri
In guisa che sospiri Si dolcemente che merce mimpetre.
Et faccia forza al cielo Asciugandosi gliocchi col bel uelo.
Da be rami scendea Dolce ne la memoria. Vna pioggia di fior sourail suo grembo.
Et ella si sedea Humile in tanta gloria. Couerta gia de lamoroso nembo.
Qual fior cadea sul lembo. Qual su le treccie bionde Choro forbito et perle
Eran quel di a uederle. Qual si posaua in terra. et qual su londe.
Qual con un uago errore Girando parea dir qui regna amore
Quante uolte dissio Allor pien di spauento Costei per fermo nacque in paradiso.
Cosi carco dobblio Il diuin portamento El uolto e le parole el dolce riso
Maueano et si diuiso Da limagine uera. Chi dicea sospirando
Qui come uenni o quando. Credendo esser in ciel non la douera.
Da indi in qua mi piace Questa herba si chaltroue non o pace.
Se tu auessi ornamenti quantai uoglia Poresti arditamente
Vscir del boscho. et gir in fra la gente.

In quella parte doue amor mi sprona Conuen chio uolga le dogliose rime.
Che son seguaci de la mente afflitta. Quai fien ultime lasse et qua fien prime.
Colui che del mio mal meco ragiona Mi lascia in dubbio si confuso ditta

UNA PAGINA DEL CODICE VATICANO LATINO 3195.

Digitized by Google

della significazione di Laura in tutte le cose belle del creato; e fanno corona alla fatidica *Italia mia*, dove l'amore ristretto ora esclusivamente alla cara patria delimita nella forma più limpida e salda, quando compagnie di Tedeschi stipendiati dai governi delle belle contrade spargevano

Papi restituirsi al cimitero di Pietro e degli Scipioni.

Quella popolazione si è venuta così diradando che in suo luogo sta solo qualche eroe o poeta del mondo antico. Si ridusse unicamente all'adorazione di colei che gli prometteva gioia; gli

UNA PAGINA DEI « TRIONFI ». (BIBLIOTECA NAZIONALE, PARIGI).

da qualche anno il terrore tenendo accese le ire tra essi; egli innalza il grido di pace in nome di Dio, si esibisce rivelatore del suo vero; affermando la fede nell'antico valore, solo in esso e nella concordia addita la salvezza, e proclama odio e guerra ai Tedeschi, che bisognava ricacciare oltre le Alpi. La pace si fece, ma durò poco; e il Poeta nulla vide adempiuto di queste speranze, nè la folgore incenerire Avignone, nè i

parve santa; vedeva l'aria rasserenata e i fiori nascere sotto ai suoi piedi dove ella passava, ne udiva il canto soavissimo, e il pianto alla cui armonia non si moveva foglia su ramo; col pensiero a lei sparivano le distanze, si annullavano le forze degli elementi, tutto osava. Ma sulla terra mai l'intelletto non è sgombro, nè il cuore saldo e sicuro; oscuramenti e stanchezze si rinnovano; egli deve sostenere un continuo combat-

Digitized by Google

timento, e Laura lo aiuta con lo sdegno, col celarsi, con l'affinare il nuovo ardore. Un giorno prendendo commiato per recarsi in Italia, la vide tra le amiche non più splendente, con un'arcana tristezza nello sguardo. Ripensandovi, fra i timori che l'assalivano in Italia gli si stenebrò la mente e riconobbe la innata virtù di lei esser superiore a quella dei più illustri dei tempi romani, Scipione e Lucrezia.

La missione di Laura sulla terra è finita, e si chiude la prima parte del libro.

Ma da qualche tempo egli tremava per sè tatamente si effonde, con la medesima ricchezza di quei canti dell'ardore aggruppati intorno a *Italia mia*: la canzone delle care e ricche gioie perite una dopo l'altra in un attimo; quella dell'ultimo commiato da lei, riconosciuto il più santo e lungamente aspettato momento; l'altra della Fortuna tante volte maledetta, e ora rivelatasi amica, cioè la volontà di Dio, che ristorò l'esilio dalla patria in un luogo di dannazione col farvi nascere per lui una santa; e, infine, del sogno, in cui riceve da Laura un ramo di lauro e uno di palma, segni di martirio e di vit-

CERTOSA DI GAREGNANO (MILANO) PRESSO CUI PETRARCA STETTE RACCOLTO NEI SUOI STUDI.
(Fot. Avv. Annibale Ancona, Milano).

conoscendo, sinchè durava l'amore per cose del mondo, il pericolo di diventar preda del demonio; e si apre la seconda con una urgente preghiera a Dio d'intervenire direttamente in aiuto. Era tempo: ella se n'era già andata quand'egli così pregava, e anche gli amici morti quasi tutti.

Si fa nel libro un silenzio, rotto dal proposito del suicidio. La morta lo vigila dal cielo e lo salva da questo e da nuovi pericoli mondani; in Valchiusa gli sta vicino; egli la vede, l'ascolta, la segue, arriva sino a raggiungerla in cielo, dove accolta fra i beati aspetta lui. Valchiusa si scolora, diventa un deserto, si copre di tenebre: altra luce non brilla che il suo ricordo. Ecco che cosa è il mondo, per cui ha tanto sospirato e pianto. In Milano una nuova poesia, quasi per consiglio di quel santo vescovo dal cielo, inaspettoria, che si contrappongono alla laurea del Campidoglio. Così tutto è fuggito come nebbia; i begli spettacoli della natura, fiori, erbe, rivi, l'oro, le gemme, la porpora; gli amici, gli studi, Roma, l'Italia; la poesia. Ella stessa, la beata, non può più nulla per lui, e scompare.

Ma nella canzone del dibattimento, se l'amore sia stato utile o nocivo a lui, non si pronunzia sentenza: perchè vane gioie e vani dolori sono necessarii. Infine in *Vergine bella che di sol vestita*, raccoglie diligentemente e offre umile e contrito alla Madre di Dio, come un gran fascio di fiori, tutte le lodi largite a Laura, supplicando misericordia e intercessione.

In questa grande rappresentazione, in cui non manca nulla degli affetti e dei decisivi avvenimenti della sua vita, la divinità interviene sin

Digitized by Google

dal principio, anzi precede. Gesù gli presentò l'angelica creatura, in chiesa, nell'anniversario della sua morte, e in tale ricorrenza o lo minaccia e richiama, o lo premia con la laurea nella pasqua, e lo riconduce a lei, persino col toglierlo all'adorazione della Santa Veronica; gli parla in presentimenti, vaneggiamenti, visioni, casi straordinari, gli fa riscontrare l'avverarsi di oscuri lontani presagi. Laura muore quasi con volontaria offerta il dì 6 aprile, che dev'esser quello della morte di Gesù.

Ma il vate dice altro ancora. La più bella e onesta donna che sia mai stata e sarà sulla terra, significa il più bello e nobile mondo; i suoi miracoli sono le meraviglie degli eroi; ma di tanto supera per virtù e bellezza gli antichi, di quanto il mondo redento, cioè cristiano, il pagano. L'uno e l'altro ha conosciuto, si può dire scoperto, per virtù sua e rivelazione di Dio, sempre pietoso verso l'Italia, il poeta nato nell'esilio; amandolo ardentemente, ha invogliato altri ad amarlo. Quand'egli ha veduto lo splendore di Laura oscurato, era in realtà l'oscuramento delle bellezze terrene; ma l'animo intanto ha messo le ali per raggiungere il vero bene nel regno eterno. Egli col suo martirio, senza maledirlo, anzi benedicendo persino l'esilio, si è offerto ad esempio, e col più possente dei mezzi, la poesia, ha completato con la redenzione morale la cortesia di Cristo.

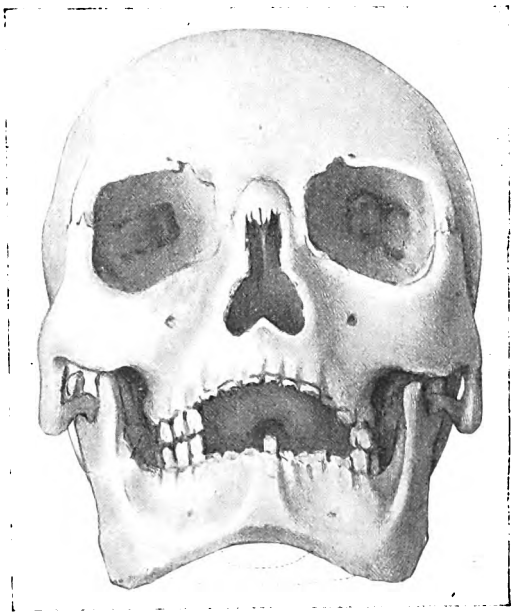
Quel dramma sembra un Mistero, meglio ancora nei *Trionfi*, riduzione popolare incompiuta; per noi è il più grande poema lirico. Le 38 canzoni contemplative, meditabonde, con ampii voli della fantasia, esprimono durevoli raccoglimenti; quelle di una particolar forma, le sestine, sono una specie di notturni, con la scena tetra, di selva, notte, inverno, tempesta; le delicate ballate accennano crisi dolorose; il popolo dei 318 sonetti, disciplinato come un esercito, serve alla inesausta varietà di situazioni e affetti, all'azione e al movimento; momentanee rivelazioni contengono alcuni componimenti epigrammatici. E tutti, canzoni e sonetti, ballate, epigrammi parlano una lingua ancor fresca, senza rughe, piana, eletta, con ritmi di limpide e sottili vibrazioni, groppi melodici, larghe distese, copiosa e trasparente nelle graziose immagini come volume di acqua alla sorgente fa vedere vicini gli smeraldi del fondo altissimo.

L'anima tutta sola intenta a se stessa, senza digressioni nè commenti, fa sentire in esso nella sua immediatezza col tremito e l'ansia la profondità del pensiero; ha una sola voce, il canto, e con esso parla nei secoli; come la sua, l'anima umana è diventata tutta canora.

Canta un ideale ardente di saggia e onesta bellezza seguito con fiera abnegazione; non si riscontra così congiunto in nessun sistema filosofico, ha l'impronta della selettiva sapienza italica; la realtà romana; soltanto l'eroe può realizzarlo.

Risurrezione dell'antichità adunque operò Francesco Petrarca, non superficiale, nè fanatica, nè passeggera, ma effettiva ed immortale, in quanto virtù e patria e poesia. Col pensiero a Dio nella dura esperienza di questa ombra di sogno lo confortò certezza di gloria; ma non nel suo secolo, sibbene nella lontana posterità. Penetrar nella sua anima, vedervi il tesoro giacente, appropriarselo, spenderlo, nessuno avrebbe allora saputo; ma uomini purificati da lunga disciplina di dolori con la sola gioia del bene recato dalle forti opere, e che si sarebbero degnamente, e senza sentirsi umiliati, ricongiunti ai magnanimi coi quali egli viveva in ispirito ad ogni ora. Questi rinnovati uomini presentì l'inconsolabile Leopardi, al risorgimento degli studi e del sentimento patrio. E forse è proprio questa, durante il regno vittorioso, la età che vagheggiava quel grande sin quando si addormentò su di un libro nel sonno eterno.

NICOLA ZINGARELLI.



TESCHIO DEL PETRARCA.
(Da « *Le Ossa di Francesco Petrarca* », di Giovanni Canestrini. Padova, 1874).

Digitized by Google

LA REMONDINIANA DI BASSANO VENETO

(CONTRIBUTO ALLA STORIA DELLE CALCOGRAFIE ITALIANE)

La storia dello sviluppo commerciale ed industriale delle nostre calcografie è ancora quasi completamente sconosciuta. Nessuno sino ad ora si è occupato d'indagare l'origine delle varie aziende, di seguirle nelle diverse trasformazioni, di studiare come esercitassero il commercio o quali fossero i loro mercati favoriti.

Il risultato delle ricerche sarebbe tale da interessare gli studiosi dell'iconografia, perchè in queste officine videro la luce e le stampe classiche che per quasi quattro secoli diffusero le squisite bellezze delle opere d'arte, e quelle popolari che allietarono la vita degli umili abitatori delle rustiche capanne e delle officine urbane. Furono le stampe, sopravviventi alle vicende umane che tutto mutano, a perpetuare sino ad oggi la magnificenza dell'antica Roma e la visione scenica così dei maggiori avvenimenti storici che dei fatti minori della cronaca cittadina.

Le condizioni di cultura e di gusti regionali, nati dalle divisioni politiche dell'Italia fanno sì che tale storia non potrà essere scritta se non per contributi locali. Fu per questa tradizione paesana che le calcografie dell'Alta Italia scomparvero tutte sul finire del secolo decimottavo, uccise dai disagi delle guerre napoleoniche e dalle modificazioni territoriali che danneggiavano il loro commercio avvezzo da secoli a svolgersi nell'angusta cerchia di una provincia bene determinata. La caduta dei confini fra Stato e Stato, provocando l'unificazione del gusto artistico, rendeva inutile il materiale fatto solo per rispondere ai gusti ed alle tradizioni d'ogni singola regione.

Anche l'opera del Padre Ehrle (1), che tratta magistralmente la storia della calcografia esercita a Roma da Antonio Lafréry (1544-77), dimostra con larghissimo contributo di nuove notizie storiche e genealogiche, il succedersi delle varie aziende, per eredità o per associazione, sino a che i rami passati a Giacomo, poi a Domenico, indi all'erede Lorenzo de Rossi, furono da Papa Clemente XII acquistati nel 1738 per fondare la Calcografia Camerale, divenuta, dopo il 1870, la Regia Calcografia di Roma. Lo stesso può dirsi di molte altre offi-

« I TESINI SONO SPARSI PER TUTTO IL MONDO E VENDONO STAMPE ».
(Angeli inc. Trento, Calcogr. di G. A. Marietti, c. 1830).

(1) EHRLE, FRANCESCO, d. C. d. G. *La pianta di Roma du Pérac-Lafréry del 1577*. Roma, Danesi, 1908.

Digitized by Google

cine il cui prodotto si vendeva solo in luogo, e come le silografie dei Soliani di Modena, trovavano smercio solo nella provincia, così le stampe edite dai Bertelli e dallo Zatta non entravano nel Ducato di Milano al quale provvedevano gli Agnelli ed i Malatesta, e così via via per tutte le regioni.

CATALOGO
DELLE
STAMPE IN RAME
E DELLE VARIE QUALITA'
DI CARTE
PRIVILEGIATE
DALL'ECCELLENTISSIMO SENATO
Le quali si lavorano
IN BASSANO
PRESSO LA DITA
DI GIUSEPPE REMONDINI E FIGLI
DI VENEZIA
Con li suoi reali Prezzi a Moneta Veneta.
ANNO
MDCCLXXII.

FRONTISPIZIO DEL CATALOGO REMONDINIANO DEL 1772.

A questo carattere di commercio regionale fa singolare eccezione l'azienda che i Remondini esercitarono per un periodo bisecolare. La loro opera può essere considerata sotto due aspetti: come « fenomeno industriale » e come centro dal quale irradiarono i principali incisori che dalla seconda metà del Settecento in poi tennero alta la fama della nostra scuola in tutte le capitali d'Europa.

Basterà ricordare alcuni nomi d'artisti che fecero le loro prime armi nella Remondiniana, e cioè, F. Bartolozzi, G. B. Volpato, Luigi e Niccolò Schiavonetti, Francesco e Giovanni Vendramin e Pietro Fontana.

Molti scrittori, dal Baseggio al Gamba e dal Verci al Ferrazzi, scrissero intorno al nostro istituto, poco curando però di mettere in evidenza che quando in Italia ogni industria era limitata alla regione, esso seppe allargare i suoi commerci non solo in tutta Europa, ma pur anche nell'Asia e nell'America, meraviglioso esempio, per allora, delle potenti organizzazioni moderne (1).

Gio. Antonio Remondini, il fondatore della Casa, nacque a Padova intorno al 1630, stabilendosi poi verso il 1650 a Bassano ove aperse una bottega di ferramenta sulla piazza maggiore della città. Al piccolo negozio aggiunse poco più tardi una tipografia ed un torchio d'incisore, acquistando l'una da un tal Crivellari ch'era stato l'introduttore a Bassano dell'arte tipografica (v. FUMAGALLI, G., *Lexicon*, p. 27), e l'altro dagli eredi di Crestano Menarola, insieme coi rami lavorati da questo modestissimo incisore (2).

Il Remondini, di origine popolana, aveva potuto conoscere per esperienza quali fossero i libri e le stampe preferite dalle classi più umili. La sua mente di abile mercante ebbe tosto la visione dell'utile che si sarebbe potuto ricavare, accentrando in una sola officina quanto si stampava allora da ogni tipografia italiana. Egli non si perdette in vane ambizioni artistiche, vide l'affare e valutando le larghe possibilità di smercio per mezzo dei « Tesini » (dei quali parlerò più avanti), diede corpo al suo progetto in modo rapido e sicuro.

La produzione dei suoi torchi sino ai primi anni del 700, ad eccezione di pochi libri scolastici, era formata da libercoli di carattere schiettamente demotico, come a dirsi la « Leggenda di Sant'Elena Imperatrice », l'« Istoria nella quale si narra quando l'Arcangelo scacciò Lucifero » ed i poemetti del Caravia, di Drusian dal Leone o di Buovo d'Antona, e via via tutta la letteratura detta da « un soldo » o « muricciolaia ». Questi libretti, nei cataloghi remondiniani, hanno la qualifica di « Libri da risma » certamente perchè, senz'essere piegati e cuciti, si vendevano a risme di 500 fogli distesi come è uso ancor oggi per la carta bianca.

Nella tipografia si stampavano anche le carte d'ufficio della città. A questo proposito, come saggio curioso dei compensi allora in uso per i diritti editoriali, ricordo un contratto fra G. B. Pinelli stampatore veneto ed il Remondini. Il primo godeva il privilegio del diritto di stampa

(1) Per queste note mi servo del ms. inedito che trovasi alla Comunale di Bassano: ZELLINI L. *L'Arte della Stampa in Bassano* e del ricchissimo materiale remondiniano custodito nel Gabinetto delle Stampe del Comune di Milano.

(2) La tavola rappresentante lo Spirito Santo, che il Ferrazzi dice essere il suo capolavoro, può vedersi nel Gabinetto delle Stampe in esemplare di seconda tiratura, coll'aggiunta « In Bassano presso i Remondini ».

Digitized by Google

delle « carte pubbliche nei territori della Serenissima » e con privata scrittura 3 luglio 1663, concede a Gio. Antonio che « possi stampare per uso solamente di Bassano et suo territorio le bollette dei Datij ». In compenso il bassanese dovrà « mandarmi un quarto di vitello a Natale et uno a Pasqua ogni anno durante la presente scrittura, *per semplice segno di cortese et amorevole corrispondenza* »!

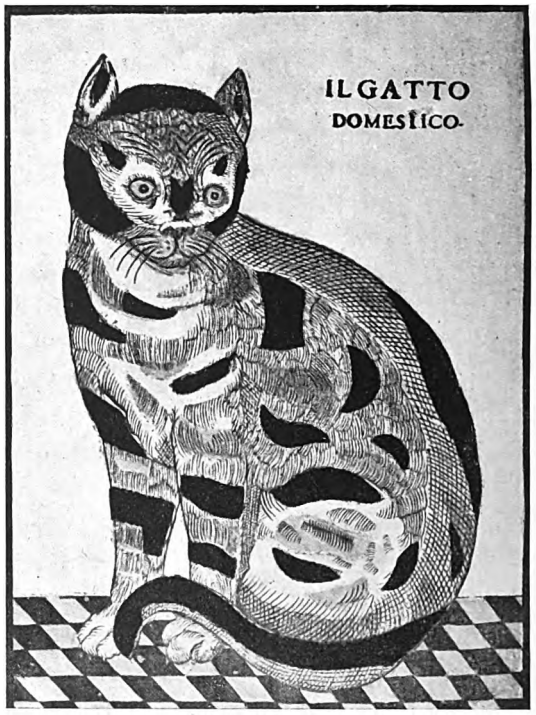
Al fianco della letteratura da piazza il N. provvide pure alla stampa di immagini di santi e di figure popolari d'ogni genere, dalle ventole alle danze macabre, dal « Mondo alla rovescia » ai « Gradi dell'Età » dai « Quattro Elementi » alle « Stagioni » ed ai « Dodici Mesi ». Con questi motivi tradizionali s'avvicendavano anche le caricature contro il Turco in lotta colla Santa Lega, gli almanacchi, i ritratti di sovrani e di generali e le relazioni di battaglie.

Tutto questo materiale volante era affidato per la vendita ai così detti « Tesini » nome col quale si comprendevano gli abitanti di una valle fra il Brenta ed il Vanoi, allora nel Tirolo, a due giornate circa da Bassano. Quei valligiani scendevano per il Canale di Brenta a Bassano, Padova e Venezia e, dopo aver fatto in queste città le loro provviste, giravano l'Europa esercitando il commercio ambulante com'era loro antica costumanza.

Sembra che il commercio esercitato coi Tesini fosse lucroso perchè il N., allo scopo di evitare loro due giornate di viaggio per strade dirupate, aperse un fondaco in Castel Tesino ove essi potevano fare i loro rifornimenti liberi del dazio che dovevasi pagare al passaggio dei confini dalla Serenissima al Tirolo. Spesso anche la merce era data in parte a credito, riscuotendosi il rimanente al ritorno degli ambulanti. A poco a poco tutta la vallata fu al servizio della calcografia Bassanese, talchè correva il proverbio, vivo ancor oggi: *I Santi de Remondini ga magnà i campi dei Tesini.*

La produzione di Bassano era d'infima specie tanto che s'usava gratificare col titolo di « Santi dei Remondini » le stampe peggiori che allora v'erano in commercio. I Remondini alla loro volta ritorcevano quest'accusa ai calcografi d'Augusta, coi quali erano in concorrenza, stampando nel « Dizionario delle Arti del Disegno » di Francesco Milizia da loro pubblicato nel 1797: « Per indicare

IL CANE DOMESTICO.
(INCISIONE IN LEGNO, ALT. mm. 340×250).



IL GATTO DOMESTICO.
(INCISIONE IN LEGNO, ALT. mm. 340×250).

Digitized by Google

una cattiva stampa si suol dire: La pare fatta in Augusta, la pare di Norimberga ». Ma intanto le basi commerciali della calcografia erano solidamente fissate e Giuseppe Antonio, morendo nel 1711, legava ai suoi figli un vistosissimo patrimonio ordinando nel suo testamento ch'essi « dovessero vivere uniti di famiglia e di sostanza ». Tra i figli invece sorsero dissensioni e l'azienda fu continuata da Giuseppe (1672 - circa 1750) che le diede grande sviluppo sotto la ragione sociale « Ditta Giuseppe Remondini e Figli ». Durante il suo governo ebbe incremento l'officina dei rami, sì che nel 1715 i torchi calcografici erano già aumentati a dodici. Istituì pure uno studio per incisori, diretto da prima da Sebastiano Giampiccoli ed in seguito da Antonio Baratti. Nel 1739 un decreto del Senato Veneto gli concedeva speciali privilegi per la introduzione, fatta allora per la prima volta, della fabbrica delle carte stampate a fiorami, dorate ed argentate, delle quali si era tributari della Germania.

MARIA SS. DEL ROSARIO, PROTETTRICE DELLA FLOTTA SPAGNOLA.
(Incisione in rame da originale francese).

A lui succede il figlio Giambattista (1713-73) che riuniva in sè l'indole industriale dell'avo ed il grande amore per l'arte del padre: sotto il suo reggimento la Remondiniana raggiunse il massimo splendore. Se fu mecenate, non rifuggì

Digitized by Google

spesso da metodi non troppo corretti. Più d'una volta si trovò in dissidio coi tipografi Veneziani per violazione dei diritti di proprietà editoriale, o per le questioni derivanti dall'avere la tipografia in Terra Ferma, mentre voleva godere i diritti concessi ai tipografi della città di Venezia. Egli però uscì sempre vittorioso, grazie all'appoggio ottenuto dal patriziato veneto mediante lo sborso di forti somme di denaro: suo difensore nella celebre causa avuta col tipografo Baglioni fu il Gozzi.

Egli cercò ed ebbe l'appoggio dei Gesuiti che cacciati dalla Spagna, esiliati dalla Francia, osteggiati nella maggior parte d'Italia e soppressi nel 1772 da Clemente XIV, fecero per qualche tempo centro delle loro difese la stamperia di Bassano. Il Remondini spesso li aiutava non supponendo a quali pericoli s'esponesse: più tardi vedremo quanto questa protezione dovesse tornargli funesta.

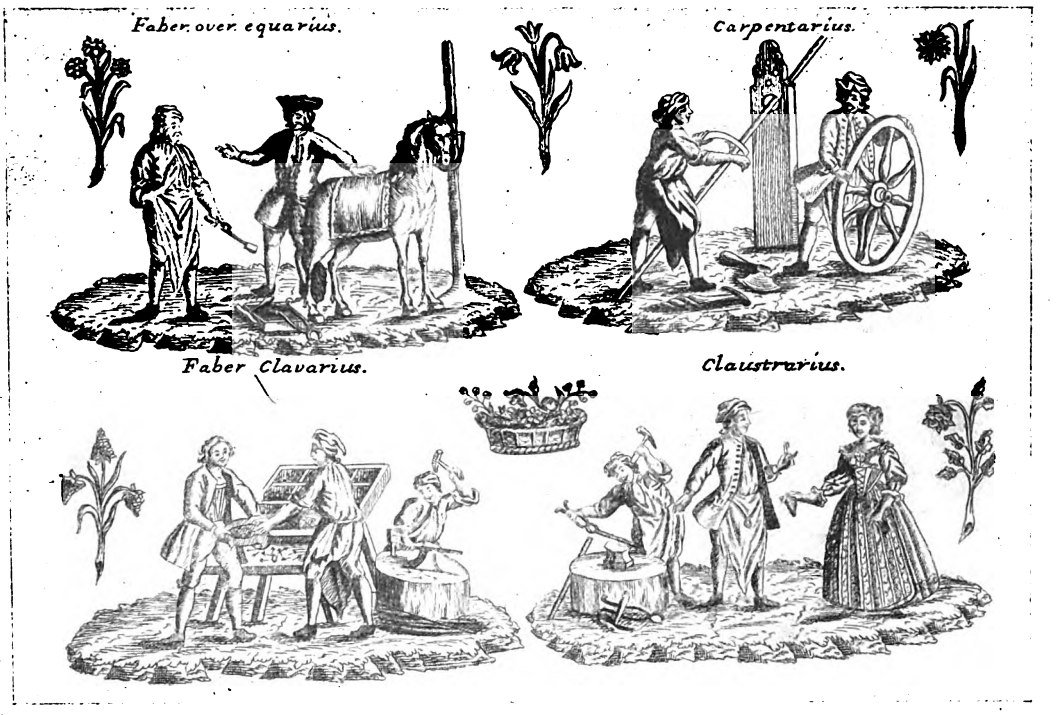
Diede pure grande impulso alla calcografia ed a lui si deve d'avere addestrato nello studio

VENTOLA CON SCENE DI CACCIA — (RAME DELLA FINE DEL SEC. XVII).

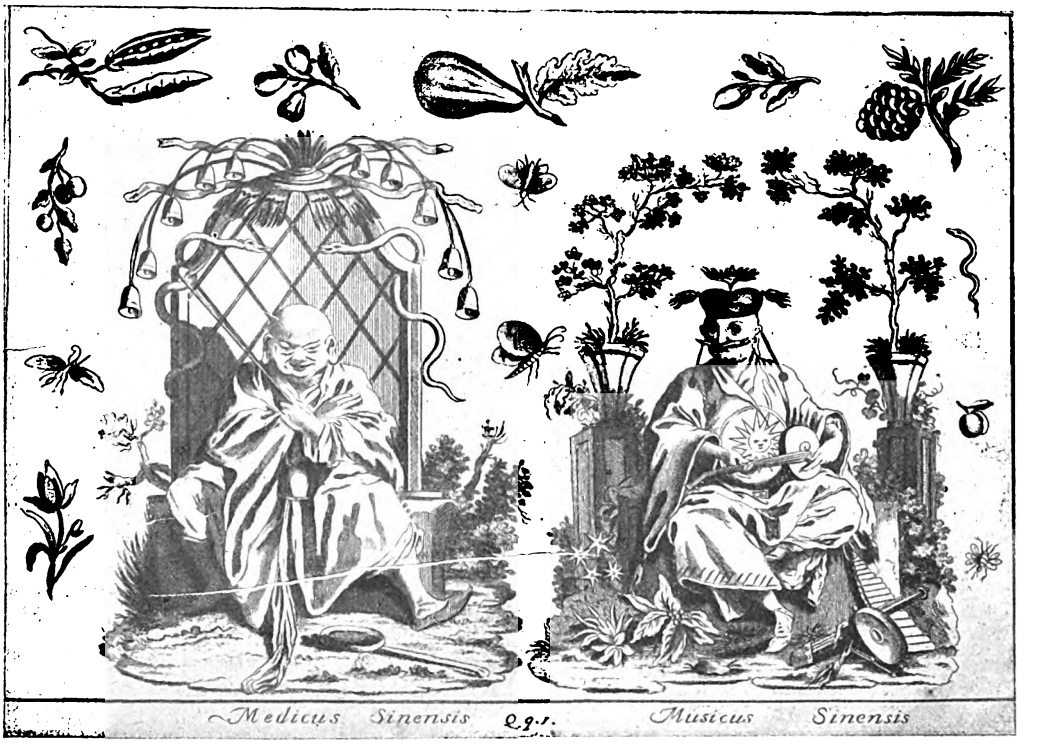
Per dare maggiore sviluppo alla parte tipografica acquistò nel 1760 diverse cartiere che prima aveva a fitto e fra queste due ad Oliero. Le opere voluminose sortivano incessantemente dai suoi torchi e ricordo fra quelle edite nel decennio 1760-70; la Teologia del Petavio (7 voll. in-fol.), le opere del Graveson (19 voll. in-4°), del Morgagni (6 voll. in-fol.), di Benedetto XIV (15 voll. in-fol.), la Teologia del Berti e del Patuzzi (13 voll. in-fol.) e la Somma di S. Tomaso (10 voll. in-fol.). Ben a ragione quindi poteva scrivere nel 1772 a Bernardo Alverà di Madrid: « Nessun altro, forse in tutta Europa, fa lavorare tanti torchi quanti io fo da molti anni in qua ». d'incisori della Remondiniana il celebre Volpato (che allora si sottoscriveva « Renard »), mandandolo poscia a Venezia a capo di molti incisori che lavoravano esclusivamente per i Remondini. Fu in questo periodo che nella Remondiniana facevano le prime prove centinaia d'incisori che allorquando si sentivano capaci di fare qualche cosa di meglio che i « Santi » emigravano per esercitare la loro arte in altre città. Il commercio esercitato dai Tesini in ogni parte del mondo aveva destato gelosie ed accuse di plagio da parte dei calcografi d'Augusta, dando luogo ad una causa lunghissima.

Il 9 agosto 1766, giungeva notizia a Giambat-

Digitized by Google



FIGURINE STAMPATE SU CARTA SOTTILISSIMA.
RITAGLIATE E COLORITE SERVIVANO PER LA DECORAZIONE DEI MOBILI DETTI « ALL'OLANDESE ».



FIGURINE STAMPATE SU CARTA SOTTILISSIMA.
RITAGLIATE E COLORITE SERVIVANO PER LA DECORAZIONE DEI MOBILI DETTI « ALL'OLANDESE ».

Digitized by Google

Digitized by Google

Il Senato Veneto, trattandosi di un tipografo che godeva i privilegi della Dominante, ordinò subito un'inchiesta tanto più che la questione poteva avere gravissime conseguenze essendovi in giuoco un'offesa alla dignità del re di Spagna. Il Remondini intanto si metteva al sicuro al di là del confine nella sua tenuta di Castel Tesino. L'inchiesta fu breve e l'innocenza del N. veniva proclamata in Pregadi il 30 maggio 1772.

Il governo spagnuolo però sapendo che la sofficio della famiglia e dell'arte. Attraversò periodi burrascosi per la sua azienda davanti ai quali tutti sarebbero stati vinti.

I due processi di Augusta e di Spagna, quantunque lunghi e costosi, non diminuirono la potenza della casa editrice dalla quale sortivano a migliaia santi con leggende italiane, latine, francesi, spagnuole, tedesche, slave, greche e russe. A pochi anni di distanza il successore Giuseppe poteva vantare la floridezza delle offi-

UNA DELLE TAVOLE DELLE OPERE CORPORALI.
(EDIZIONE REMONDINIANA C. 1780).

stituzione dell'arma non era stata suggerita dal committente, impose che i Remondini dovessero denunciare il nome di chi aveva ordinato il cambio e che se il Senato Veneto non lo avesse fatto, avrebbe proibito nella Spagna la vendita dei libri e delle stampe impresse negli Stati della Serenissima. Fu rinnovato il processo dal quale emerse l'innocenza del N., che finalmente veniva riconosciuta anche da Carlo III (1).

Il Remondini moriva prima che la questione fosse risolta; moriva amareggiato da una colpa non sua, dopo una vita gloriosa spesa in benecine in una lettera della quale, per brevità, ricorderò le cifre riassuntive.

La Remondiniana possedeva, in data 11 luglio 1781, 18 torchi tipografici, 24 per i rami, 2 per le carte fiorate, 4 cartiere e la fonderia di caratteri. Fra i 1000 e più operai impiegati a Bassano eranvi 15 incisori oltre gli intagliatori in legno, e 100 miniatori d'immagini e carte geografiche. La lettera continua dicendo che le relazioni si estendono per tutta l'Europa, nell'America, nella Moscovia Asiatica e d'Europa ed in alcune provincie dell'Asia e dell'Africa.

Il commercio con paesi così lontani ed inospitali, come la Russia Asiatica, ho detto ch'era eser-

(1) Vedi: BRENTARI, O. *La Casa Remondini e la Corte di Spagna*. Bassano, S. Pozzato, 1882.

Digitized by Google

citato dai Tesini. In una causa insorta nel 1781 fra i librai di Venezia e Giuseppe Remondini, questi per dimostrare l'importanza della sua azienda, presentava ai giudici tre dichiarazioni giurate degli Arcipreti di Castel Tesino, Strigno e di S. Pietro di Schiavonia. Dalla prima risulta che i Remondini già dalla fine del Seicento avevano aperto un fondaco in quel paese, e continua: « ....Girano i miei Parrocchiani per l'Europa pagando i diversi dazi con prestiti di delunghe questioni suscitategli contro dai tipografi veneziani. È d'uopo dire che grandi furono i suoi sforzi per migliorare la correttezza delle sue edizioni, mirabilmente assecondato in questo da Bartolomeo Gamba che era entrato al suo servizio in qualità di garzone. Giuseppe, amante dei libri, riunì una biblioteca, per i suoi tempi importantissima, mentre Antonio, dedito specialmente all'arte, formò una raccolta di scelte stampe antiche che aumentò coll'acquisto di

CENTRO PER PARATI DA CAMERA E PER CAMINI.
(INC. RAME, MIS. ALT. mm. 500 × 700).

naro degli stessi Remondini.... La maggior parte poi trascorrono paese per paese dell'Ungheria, Polonia e gran parte dell'impero Russo fino nella Siberia e nell'Astrakan, ritornando qui ogni tre o quattro anni a fare nuove provviste». Seguono poi le firme originali di 170 capi di compagnia che avevano sotto di loro due o più subalterni. Le altre due dichiarazioni sono firmate da altri 139 capi e cioè in totale 309 capi ai quali si devono aggiungere poi gli aiutanti.

Morto Gio. Battista, succedeva a capo della vastissima azienda il figlio Giuseppe (1745-1811), coadiuvato dal fratello Antonio. Allevato alla scuola del padre egli pure dovette sostenere delle quella appartenente all'abate ed incisore Bernardo Ziliotti di Borso in provincia di Treviso. La raccolta poi, per legato del conte Gio. B. Remondini, passò nel 1849 al Museo Civico di Bassano. Antonio diede un vigoroso impulso all'officina calcografica, e mentre in essa si continuavano a stampare i brutti « Santi » che avevano formato la ricchezza della Casa, introdusse anche, col Volpato, gli Schiavonetti, i Vendramin, Pietro Fontana ed altri, la stampa d'incisioni di ben altro valore.

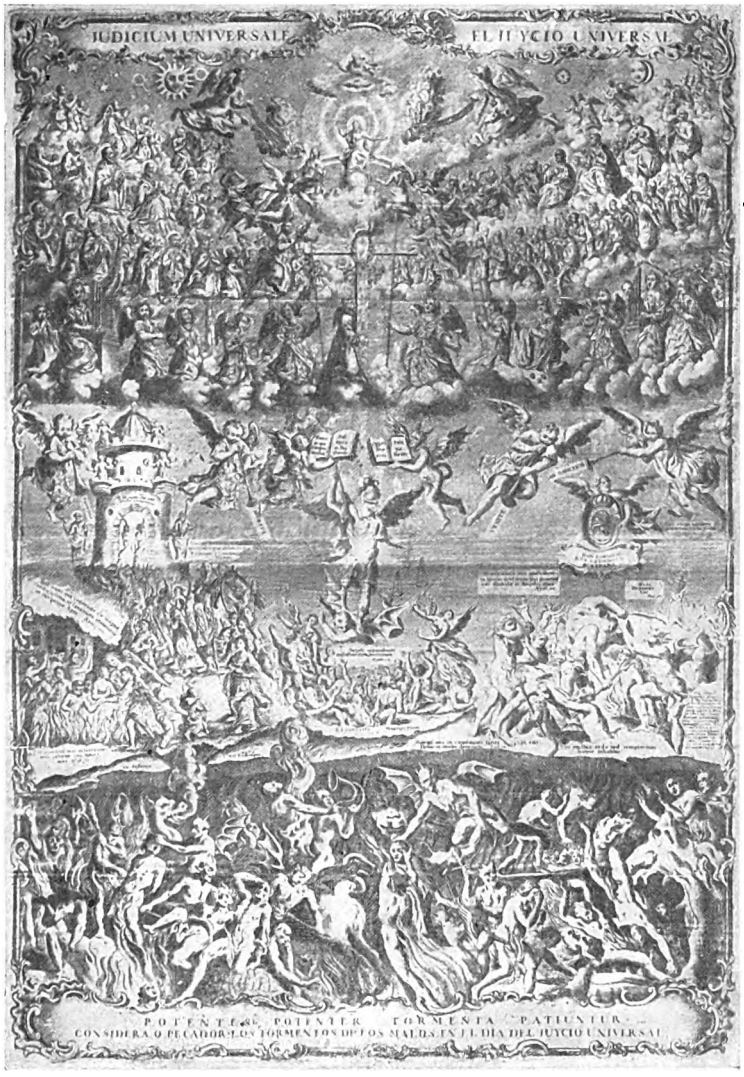
Oramai la Remondiniana, raggiunto il suo apogeo, rimane stazionaria qualche anno per incominciare, verso il 1800 quella lenta discesa che,

Digitized by Google

dopo il 1820, doveva divenire precipitosa e terminare colla totale estinzione delle officine nel 1860.

Già fino dal 1796 il fratello Antonio, impenierano ridotte a contarne poco meno di trecento.

Succede alla direzione dell'istituto il secondogenito Francesco († 1820), ma oramai la stella



IL GIUDIZIO UNIVERSALE DI ORIO CHE PROVOCÒ UN PROCESSO DI LESA MAESTÀ AI REMONDINI DAI REALI DI SPAGNA.

sierito dall'improvviso sconcerto degli affari, aveva proposto la separazione dell'azienda dai beni famigliari: Giuseppe s'acconciò a malincuore alla domanda e la divisione avvenne nel 1798. Il titolare moriva quasi improvvisamente il 4 gennaio del 1811, quando le grandiose officine che avevano dato lavoro a più di mille operai della casa bassanese volgeva al tramonto. Bartolomeo Gamba che tanto aveva cooperato alla buona fortuna della tipografia, male adattandosi col nuovo proprietario, se ne stacca, osteggiandolo quando fu eletto Censore alle Stampe a Venezia e quando divenne proprietario della Tipografia di Alvisopoli.

Digitized by Google

Alla linea maschile succede quella femminile. Nel 1821 la nobile Gaetana Baseggio ospitava nella Remondiniana gli imperatori e le imperatrici d'Austria e di Russia e Francesco I rinnovava la visita nel 1825, facendo anche molti acquisti di stampe. Neppure ciò valse ad aumentare il lavoro, anzi la nuova fama non servì che a rendere più dolorosa la caduta. Gli operai migliori si staccarono a poco a poco provvedendo all'impianto di altre officine, così Francesco Balestra apre una bottega di carte fiorate, Antonio Roberti capo-proto apre una tipo-litografia, e Vincenzo Mazzon un laboratorio litografico (1850). Gli operai non lavorano più a giornata intera, ma ad ore e per turni, ed alla paga in danaro è sostituita quella in generi alimentari. Fra il 1859-60 il negozio fu chiuso e si vendette alla rinfusa quanto rimaneva nei magazzini. I libri furono acquistati dall'Antonelli di Venezia e dal Basadonna di Torino e da qualche altro; i caratteri ed i torchi da Gaetano Longo di Vicenza; i torchi per stampe ed i rami incisi da Santo Pozzato di Bassano che nel 1864 acquistò pure le stampe migliori ed i legni del Jackson (v. Catalogo da lui pubblicato nel 1864).

Per anni si continuò a vuotare gli immensi magazzeni ricolmi di merce: ricordo ancora come una delle mie maggiori emozioni di raccoglitore d'aver acquistato a Bassano nel 1893 dal cartolaio Menegazzi tre quintali di stampe remondiniane per lire 350. Erano forse gli ultimi avanzi della più grande calcografia esistita in Europa!

I Remondini pubblicarono numerosi cataloghi sette dei quali, editi fra il 1772 ed il 1817, sono dedicati alla parte incisa. Variano sensibilmente uno dall'altro: quello del 1784 è numericamente il più ricco e contiene l'elenco di 954 rami d'incisori antichi acquistati in varie occasioni; 6352 d'immagini e stampe varie, molte delle quali popolari e semipopolari; 367 legni e 587 stampi pure in legno per le carte fiorate.

Lo studioso del folclore e dell'iconografia cara alle plebi dovrà, in mancanza degli originali, accontentarsi di leggere in quei cataloghi come sui primi dell'Ottocento si vendessero ancora i « Dodici mesi », le « Quattro stagioni », le « Quattro ore del giorno », le « Sette opere di misericordia », le « Sei arti », il « Ballo della morte », il « Mondo alla rovescia », il « Mondo gabbia di

VEDUTA DI PIEVE DI TESINO.

(DISEGNO DAL VERO DI MARTENS, INCIS. ALL'ACQUATINTA DI SALATHÉ EDITA A PARIGI DA TESSARI, C. 1840).

Digitized by Google

matti », l'« Età dell'uomo e della donna », la « Lotta per i calzoni » e cioè tutti i motivi popolari che già da tre secoli avanti si trovano nei cataloghi del Lafréry (1572) e del Vaccari (1614). Oggi questo materiale è scomparso perchè tale era il destino segnato alle stampe popolari. Esse dovevano rinascere di generazione in generazione sempre uguali a loro stesse, perchè uguale era il popolo che le amava. Oggi questo popolo è scomparso e con lui è morta la stampa popolare.

I cataloghi della Remondiniana quindi coi lunghi elenchi di stampe ch'erano diffuse specialmente tra il popolo, ci forniscono ancor oggi, in mancanza degli originali irremissibilmente perduti, il più largo contributo alla storia del costume, delle tradizioni popolari e del folclore.

ACHILLE BERTARELLI.

FIGURINE STAMPATE SU CARTA SOTTILISSIMA.
RITAGLIATE E COLORITE SERVIVANO PER LA DECORAZIONE DEI MOBILI DETTI « ALL'OLANDESE ».

Digitized by Google

LE IMITAZIONI ATTRAVERSO LA STORIA DELL'ARTE

NEL 1864 veniva esposto a Parigi in una mostra retrospettiva un busto-ritratto in terracotta che un collezionista parigino aveva acquistato in Italia e che era indicato come rappresentante l'effigie del poeta e filosofo fiorentino Girolamo Benivieni (1453-1542) amico del Poliziano e di Pico della Mirandola. Il busto, modellato con una forza di caratterizzazione eccezionale, fu ammirato come uno dei capolavori della scultura toscana del Rinascimento da tutti i conoscitori parigini e nel 1866 il conte di Neuwerkerke, direttore del Louvre lo acquistava per 13.600 franchi per il grande museo dove fu esposto fra le opere più famose della Rinascenza.

Nessun dubbio sorse sull'autenticità del busto sino alla fine dell'anno successivo, quando nella *Chronique des Arts* apparve la notizia che esso, lungi dall'essere l'opera d'un artista del quattrocento era il prodotto d'uno scultore fiorentino vivente, Giovanni Bastianini, che lo aveva eseguito per commissione dell'antiquario Frappa di Firenze.

Questa notizia, malgrado fosse confermata da una dichiarazione del Frappa, non trovò affatto credito nel mondo artistico di Parigi; il conte di Neuwerkerke sostenne accanitamente e ostinatamente l'autenticità della scultura da lui acquistata e si impegnò a versare la somma di 15.000 franchi al Bastianini qualora egli avesse saputo eseguire un dettaglio del busto di Benivieni in modo perfettamente simile all'originale. In breve però le prove che questo era veramente opera del Bastianini furono così numerose ed evidenti che i più increduli dovettero arrendersi, e il preteso capolavoro del Rinascimento fu rimosso dal Museo del Louvre. Così l'oscuro scultore che lavorava a prezzo vile per gli antiquari e il cui nome era da tutti ignorato, ebbe improvvisamente una fama europea, della quale, in verità, non era immeritevole.

Nato nel 1830 a Camerata presso Fiesole, Giovanni Bastianini fu da prima allievo di Pio Fedi, poi di Gerolamo Torrini che lo iniziò allo studio dei maestri del Rinascimento, del quale egli tanto approfittò da produrre ben presto delle imitazioni perfette, che non consistevano in copie diligenti, ma in lavori dove il vero era interpretato con lo spirito e la tecnica degli antichi maestri.

Oltre il famoso Benivieni, di cui una riproduzione in formato ridotto trovasi in S. Marco a Firenze, ricorderò fra le opere più ammirate del Bastianini in istile del Rinascimento un busto del Savonarola in terracotta, una *Sacra Famiglia* che fu attribuita al Verrocchio ed entrò in uno dei principali Musei d'Europa, una statuetta dipinta di Giovanni dalle Bande Nere, una statuetta femminile di legno detta Giovanna degli Albizzi, che fu dallo scultore rivestita con un abito fatto di stoppa, stracci e stucco, dipinto e dorato, con un gusto così eccellente da simulare un rarissimo gioiello del Rinascimento, e come tale fu infatti conteso dagli amatori.

Giovanni Bastianini morì a Firenze nel 1868, poco dopo di aver raggiunto la notorietà. Al Museo South Kensington in Londra è una raccolta di opere sue in gesso, in una sala speciale.

***

L'affare della tiara di Saitaferne e quello del busto della *Flora* sono ancor vivi nella memoria di molti amatori d'arte. La tiara magnificamente ceselata che si credette eseguita da insigne artista del terzo secolo avanti Cristo per Saitaferne re della Tauride, fu acquistata dal Louvre al prezzo di 200.000 franchi e venne ammirata da tutti come un capolavoro dell'oreficeria

LA PRETESA TIARA DI SAITAFERNE
GIÀ AL MUSEO DEL LOUVRE.

Digitized by Google

greca per sette anni, cioè fino al 1903, quando l'orafo russo Ruchomowski, di Odessa, provò di esserne stato l'autore. E si pensi che gli archeologi avevano nel frattempo scritto molte memorie piene di acume e di erudizione sulla bellezza del capolavoro e sulla interpretazione storico-artistica dei motivi ornamentali di esso!

Quanto al busto di cera rappresentante una *Flora* che il Dott. Bode acquistò per 231.250 lire,

IL FAMOSO BUSTO DI CERA
FALSAMENTE ATTRIBUITO A LEONARDO.

si ricorderà che allorchè sorsero i primi dubbi sull'autenticità dell'opera, all'illustre direttore del Museo di Berlino si unì lo stesso Imperatore Guglielmo II a garantirla. La prova decisiva che non si trattava di una scultura di Leonardo, e neppure d'un lavoro antico, si ebbe quando il figlio dello scultore inglese Lucas affermò che essa era stata eseguita intorno al 1840 da suo padre, il quale aveva messo nell'armatura di essa un numero del *Times*. Il busto venne aperto e il giornale fu ritrovato.

Questa *Flora* non cessa di essere tuttavia un'opera di indiscutibile e alto valore artistico, anche se al suo merito il paragone di Leonardo appare arrischiato; ed è veramente un indizio di strano apprezzamento e di cieca ammirazione per l'antico il fatto che alcuni anni dopo la rivelazione del vero autore della *Flora*, circa novanta opere del Lucas, vendute all'asta dalla casa Christie di Londra, non raggiunsero, complessivamente, che la cifra di 10.000 lire! Un gruppo di fattura molto simile a quella per cui il busto di Berlino potè esser creduto di mano di Leonardo non trovò compratori a un prezzo superiore alle 197 lire!

Lo stesso dott. Bode più recentemente attribuì con certezza a Leonardo una placchetta che lo scultore veneto Licudis affermò poi di avere modellato: il dibattito che ne seguì fra l'artista e il critico d'arte berlinese concluse con la dimostrazione che il lavoro era stato realmente eseguito dal Licudis.

Queste attribuzioni a Leonardo richiamano quella allo stesso maestro affacciata per un delicato busto di giovinetta esistente al Museo di Lilla (attribuito anche a Raffaello) che ormai i migliori intenditori ritengono indubbiamente opera di scultore del secolo XIX, probabilmente della scuola di Canova: si ignora però se l'autore abbia inteso di fare, modellandola, una vera imitazione dell'antico.

***

Non è a credere che l'arte della contraffazione dell'antico e il commercio dei falsi sia cosa recente, e neppure moderna in senso lato; è certo che essa fiorì in ogni tempo in cui l'ammirazione per le opere d'arte di epoche anteriori ha determinato la ricerca di esse da parte di collezionisti, dando luogo a una forte valutazione commerciale di esse.

A Roma, quando sul finire del periodo repubblicano, si cominciarono ad apprezzare altamente i capolavori greci dell'epoca aurea, si diffuse il senso artistico nelle classi colte e si pagarono prezzi enormi per opere d'arte antiche, sorse insieme al commercio antiquario quello dei falsi. Dell'esistenza di esso all'epoca augustea si trova menzione presso Orazio (*Sermoni*, II, 3), dove un tal Damasippo asserisce di aver pagato 100.000 sesterzi una statua senza valore!

Quasi tutta la produzione scultoria romana del periodo di Augusto, eccettuata quella ritrattistica, è composta di vere e proprie copie o di opere che si possono considerare contraffazioni di capolavori greci. Lo stesso accadde nel secondo neo-classicismo romano fiorito sotto l'impero di Adriano.

Durante il Rinascimento, risorta potentemente la passione per le antichità in seguito ai ritrovamenti di opere romane, si moltiplicarono i colle-

Digitized by Google

zionisti appassionati e con essi i negozianti di oggetti di scavo, autentici e falsi.

Famosa è la vicenda di un'opera eseguita da Michelangelo sotto l'ispirazione dell'arte antica. Il grande scultore era poco più che ventenne, quando — come narra il Condivi — scolpì un *Cupido dormiente* col quale intese di imitare un marmo romano che si trovava nel giardino mediceo. Il carattere dell'esemplare fu reso in modo

IL BUSTO DI DONNA (CERA GIÀ ATTRIBUITA A RAFFAELLO). (LILLA, MUSEO WICAR).

così perfetto da Michelangelo che Lorenzo de' Medici gli suggerì di dare al *Cupido* l'apparenza di oggetto scavato perchè potesse poi venire mandato a Roma e venduto come antico. Michelangelo accolse l'idea e acconciò il marmo, che fu affidato a un astuto antiquario milanese, certo Baldassarre, e da questi venduto a Raffaello Riario Cardinale di San Giorgio.

Poco dopo però si sparse in Roma la voce che il *Cupido* era opera di un giovine scultore fiorentino, e la diceria non tardò a giungere all'orecchio del Cardinale: questi andò sulle furie e spedì subito a Firenze un gentiluomo della sua casa perchè appurasse la cosa. Persuaso di aver acquistato una contraffazione, il Riario rimandò la statua a Baldassarre, esigendo la restituzione della somma sborsata: duecento ducati, dei quali il mercante aveva tenuto per sè cento settanta, non versandone che trenta a Michelangelo.

Il *Cupido* fu in seguito acquistato dal duca Valentino, il quale lo donò al duca di Urbino; l'opera tornò in mano del Borgia quando costui si impadronì di Urbino.

Si sa che il *Cupido* fu poi regalato da Francesco Gonzaga a sua moglie Isabella d'Este, la quale in una lettera così si esprimeva: «Il *Cupido* per cosa moderna non ha pari». E dobbiam credere che ella non esagerasse: ciò che dimostra la ristrettezza mentale del Cardinale di San Giorgio e di tanti collezionisti della sua risma.

Nel 1632 il *Cupido* passò dal Castello di Mantova in Inghilterra, dove se ne perdettero le traccie.

***

La falsificazione di quadri di celebri maestri cominciò ad essere praticata nel seicento, se pure non si debbono considerare vere contraffazioni certi lavori di bottega o di imitatori anche dei due secoli precedenti, lavori che probabilmente erano venduti da poco scrupolosi mercanti a dei collezionisti ingenui come opere autentiche degli artisti imitati.

Certo sappiamo che nel secolo XVII Pietro della Vecchia, per esempio, contraffaceva Giorgione, Tiziano e Paris Bordone ed alcuni suoi dipinti eran creduti di mano di tali maestri anche da pittori e intenditori non volgari. Teniers il giovine fu celebre, oltre che pei superbi quadretti di genere, anche pei suoi *pastiches*, nei quali acquistò grande abilità copiando i quadri esistenti nella galleria dell'arciduca Leopoldo.

Ma oltre i pittori che dedicarono tutta o notevole parte della loro attività alle falsificazioni, vi furono sempre di quelli che occasionalmente, per lucro, per divertimento, per puntiglio, o altro, copiarono o imitarono quadri di altri artisti per trarre in inganno gli stessi intenditori: e taccio dei quadri di pittori secondari che avendo qualche affinità con quelli di qualche gran maestro vennero e vengono tuttodì fregiati della firma di questi, e con abili ridipinture e patine camuffati in modo da parere ciò che in realtà non sono. Annibale Carracci copiava mirabilmente il Correggio, ed egli stesso fu copiato abilmente dal Domenichino. Andrea del Sarto copiò il ritratto di Leone X di Raffaello in modo così perfetto che Giulio Romano, il quale vi aveva collaborato col maestro, credette di riconoscere i suoi colpi di pennello nel quadro di Andrea, benchè il Vasari gli assicurasse che si trattava di una copia eseguita in sua presenza.

Digitized by Google

***

Luca Giordano dipingeva delle bellissime imitazioni, e si narra che Carlo VI, il quale gli disse di desiderare un quadro del Bassano per servire da *pendant* ad uno di questo maestro da lui posseduto, dopo pochi giorni fu accontentato con un Bassano.... dipinto da Luca.

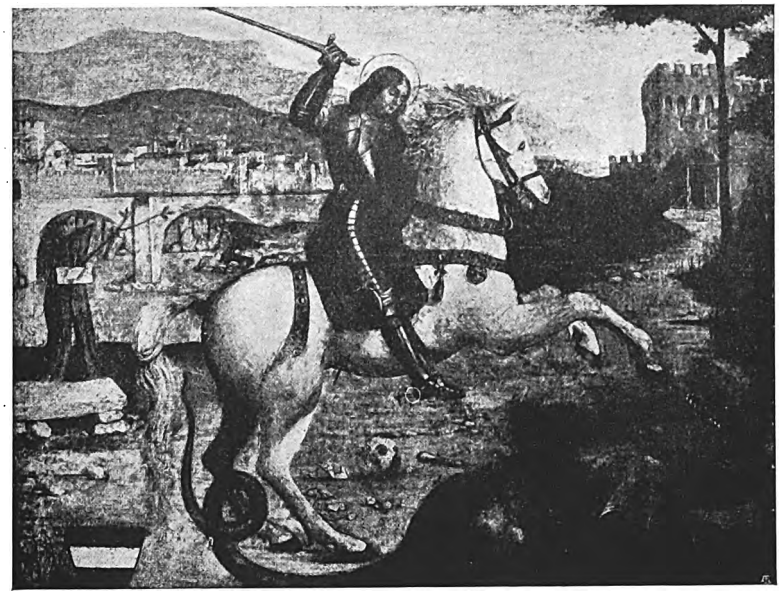
Una volta un amatore presentò a Mignard una *Maddalena* che gli era stata venduta come opera importante di Guido Reni, e che il Le Brun aveva dichiarato esser tale effettivamente; e il Mignard sorridendo gli confidò che il quadro era invece opera sua, dicendogli per prova che sotto i capelli della Santa era dipinto lo zucchetto d'un cardinale: ciò che fu verificato.

Claudio di Lorena quando salì a gran fama fu così largamente contraffatto da essere costretto per mettere in guardia il pubblico contro i falsificatori delle sue opere, a pubblicare in un libro intitolato: *Libro d'invenzioni o vero di Verità*, l'esatto disegno di ciascuna delle sue opere, le dimensioni, il nome del compratore e il prezzo ricevuto. Tutti sanno che il celebre incisore Marc'Antonio Raimondi copiò le stampe di Alberto Durer, vivente questo, di cui falsificava anche il monogramma.

***

La produzione e il commercio dei falsi artistici non ha tuttavia mai avuto una diffusione pari a quella raggiunta attualmente come conseguenza del collezionismo sparso largamente in tutto il mondo civile. Lo studio della storia dell'arte e la conoscenza dei prodotti dell'arte antica favorita dall'abbondanza e ricchezza dei Musei e dai mezzi moderni di riproduzione fotografica, se hanno reso difficile lo smercio di falsificazioni volgari o mediocri, per lo meno a prezzi redditizi, hanno valso però a perfezionare la produzione dei falsificatori e a creare la specializzazione di di essi parallelamente a quella dei critici. Così il duello fra i falsificatori e gli intenditori si fa sempre più arduo ed elegante.

Anche colle imitazioni pittoriche, nelle quali è assai più difficile raggiungere la completa illusione che in quelle scultorie, vengono di tanto in tanto tratti in inganno reputatissimi esperti.



IL PRETESO CARPACCIO D'UNA COLLEZIONE AMERICANA.

Nel 1912 veniva acquistata a Roma per lo Stato e destinata alla R. Galleria Borghese una *Marina* recante la firma di J. Ruisdael, che, come appare da un articolo illustrativo pubblicato in quell'epoca nel *Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione* fu giudicata opera superba. Lo scrittore non trovava parole per descrivere l'incanto della scena rappresentata, il quale non avrebbe potuto essere reso da altro maestro all'infuori di Ruisdael. Ma quando il quadro fu esposto, alcuni artisti cominciarono a spargere la voce che si trattava di una falsificazione eseguita a Roma poco tempo prima. Il rumore si diffuse, fu aperta un'inchiesta, e si appurò che il famoso Ruisdael era stato dipinto da un pittore russo residente a Roma, il quale si

Digitized by Google

era valso delle fotografie di due quadri del maestro olandese, fondendo nell'imitazione gli elementi di ciascuno di essi.

Alcuni mesi sono un pittore veneto, noto imitatore di dipinti antichi, rivendicò a sè la paternità d'un quadro rappresentante *San Giorgio* esposto come opera carpaccesca in una galleria d'America e illustrato come tale dalla critica.

All'abilità degli artisti si accoppia l'inesauribile fantasia degli antiquari, alcune « trovate » dei quali sono veri capolavori del genere. Ecco un esempio. Un antiquario, volendo « lanciare » un falso Rembrandt, a cui era apposta la firma del maestro, ricoprì questa con colore fresco, e spedì il quadro in America. Contemporaneamente fece pervenire alla dogana una lettera anonima denunciante la frode, nella quale si spiegava che il negoziante era ricorso a questo sotterfugio per non essere tassato a norma del valore dell'opera. La denuncia fu verificata, e l'antiquario fu processato e condannato a una grossa ammenda. Ma il falso Rembrandt, grazie alla strepitosa réclame, fu venduto a un prezzo colossale.

PIETRO DELLA VECCHIA : GIOVANE SOLDATO. (VIENNA, COLL. SCHOEMNBORN).

***

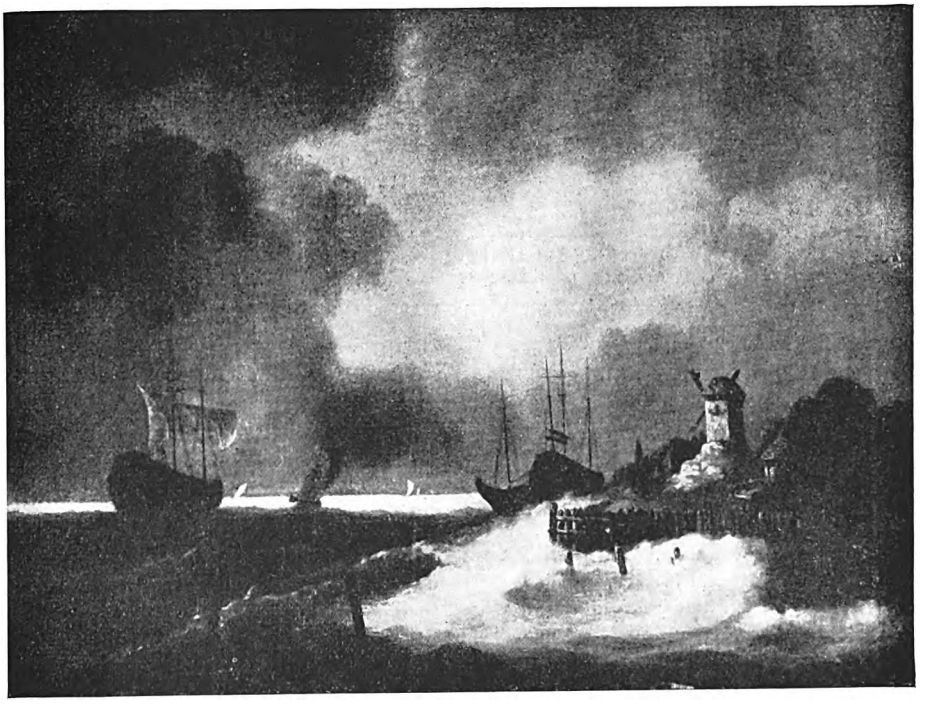
Oltre le opere antiche si falsificano su larga scala anche quelle di artisti moderni non appena

Digitized by Google

mercanti e collezionisti ne fanno ricerca e quindi sale la loro quotazione commerciale. La imitazione di artisti moderni presenta naturalmente minori difficoltà di quella dell'antico, e qualche volta riesce tale da ingannare anche i più esperti conoscitori, come pare sia accaduto or ora a Berlino per uno stock di falsi Van Gogh. È per questo che le opere di alcuni maestri bene imitati trovano difficilmente compratori anche quando sono vere, se la loro autenticità non è comprovata da documenti inoppugnabili. Questo accade, per esempio, pei quadri di Corot.

È superfluo notare che non solo quadri e statue, ma ogni genere d'arte pura o applicata è largamente e abilmente falsificato. Si può concludere che le mistificazioni artistiche rientrano, benchè in un piano elevato, nel grande ed eterno panorama delle falsificazioni di tutte le merci, e che la difesa contro di esse fa parte dell'indagine non meno eterna e difficile che lo spirito umano deve esercitare per distinguere i veri dai falsi valori, in senso materiale come in senso spirituale.

ACHILLE LOCATELLI MILESI.



UN PRETESO JACOB RUISDAEL: MARINA (GIÀ NELLA GALLERIA BORGHESE, ROMA).

Digitized by Google

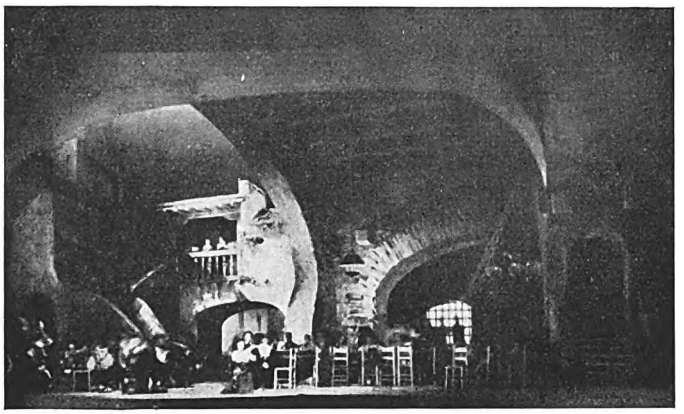
CRONACHE

CRONACHE MUSICALI

CRONACHE SCALIGERE

La Forza del Destino ha compiuto, in questi anni, un lungo giro trionfale attraverso molti teatri di Germania, nella nuova traduzione — che non è, come si crede generalmente, un sostanziale rifacimento del libretto — del poeta Werfel. Il melodramma verdiano, vecchio d'anni e di spiriti, ma meno invecchiato di tanti altri che nacquero dopo di esso, ha suscitato entusiasmi nel pubblico, ed è stato preso in.... seria considerazione anche da alcune pattuglie di avanguardia dell'arditismo musicale tedesco. Da quelle che non si fanno strada col lanciafiamme, essendo che la fiamma presenta, per gli zelatori dell'arte assolutamente « obiettiva » l'inconveniente di un eccesso di calore; ma con le bombole di gaz asfissianti, i quali, in un primo momento, magari, possono anche sembrare musica: ma dopo un po' vi lasciano tramortiti, e sono capacissimi di farvi dormire per settecent'anni di seguito: giusto il tempo appena sufficiente a discutere (non dico a risolvere) i numerosi problemi della crisi lirica italiana.

Il pubblico (parlo, per il momento, sempre dei tedeschi) applaude freneticamente e affolla i teatri dove questo melodramma si ripete, perchè trova che esso diverte e interessa, e sopra tutto, io credo, perchè questa sgargiante e generosissima partitura verdiana, questa portentosa inondazione di musica lo vendica, lo ripaga e lo deterge di gravi sofferenze sopportate con luterana rassegnazione, di lunghe astinenze esacerbate dall'insufficienza dei surrogati di musica ingeriti, di molte frittelle di unto filosofico, che rappresentano il contorno inevitabile di ogni forma di modernismo e di snobismo artistico.



IL II QUADRO DE « LA FORZA DEL DESTINO » ALLA SCALA. (SCENOGRAFIA DI MARCHIORO). (Fot. Castagneri).

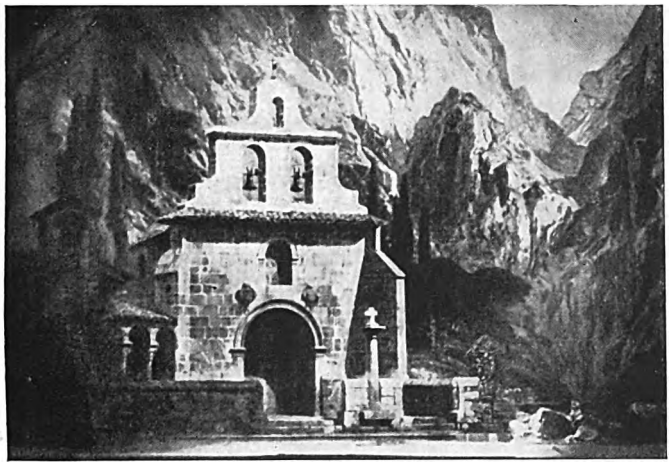
Le pattuglie di avanguardia, dal canto loro, ponzano e applaudono anch'esse, forse per le medesime semplicissime ragioni del pubblico « grosso », e perchè non gli par vero di vedere qualche colore e di sentire qualche sapore belli spiccati e decisi, dopo tanto vagolare di astrazioni, e variar di grigi. Però, la ragione ufficiale dell'interessamento alla *Forza del Destino* delle avanguardie che ho dette, è un'altra. Questa, esse dicono press'a poco, è vera arte obiettiva: la musica non è e non vuol essere altro che musica, e non la pretende nè a pittura, nè a letteratura; si hanno in essa campioni di « puri giuochi sonori »; i nostri principî filosofici ed estetici sono, in questo spartito, scrupolosamente osservati. Ringraziamo il cielo che non dicano di essere stati, essi, i maestri di Giuseppe Verdi.

***

Forse la verità è che — già stanchi delle frigide e faticose esperienze di un neoclassicismo che è

IL IV QUADRO DE « LA FORZA DEL DESTINO » ALLA SCALA. (SCENOGRAFIA DI MARCHIORO).

Digitized by Google



IL III QUADRO DE « LA FORZA DEL DESTINO » ALLA SCALA.
(SCENOGRAFIA DI MARCHIORO). (Fot. Castagneri).

più programma che reale e spontaneo impulso, e che, portato alle estreme conseguenze e alle arbitrarie deformazioni di concetti cui si è voluto portarlo, nemmeno può veramente sentire — questo vistosissimo e munitissimo arsenale romantico che è *La Forza del Destino* tocca e muove le più intime fibre dei discendenti di Francesco Horn: i quali una volta avevano a nutrire gli spiriti inevitabilmente romantici di *the estetici* berlinesi; poi, per rifarsi una verginità, vollero mettersi a razioni di semi di zucca attica; e oggi, finalmente, si gettano con disfrenata e disperata fame su questa magnifica e sostanziosa imbandigione all'italiana.

Noi non possiamo sapere nè immaginare, pur troppo, come *La Forza del Destino* sia stata veduta e sentita intimamente dai pubblici di sessant'anni fa. Scritta originariamente per un paese straniero, la Russia, si può dire che anche ora è stata ricondotta per gli argomenti di attualità da un paese straniero: la Germania. Al suo nascere, era un'opera conforme al gusto del tempo, e anche per questo ebbe successi grandi. Oggi è stata considerata come un'opera di reazione e di emancipazione contro un troppo lungo incombere di brume, e per questo ha avuto successi grandi.

A noi è sembrata, sabato sera, un'opera modello, un'opera « tipo » che raccoglie e condensa in sè, talvolta esasperandoli, tutti i caratteri del melodramma italiano dell'800: con una varietà di mezzi e di risorse, con un equilibrio tra le varie parti, con una fedeltà all'ideale romantico che, per me, trovan difficilmente gli eguali.

Il libretto ricorda molto, è vero, quella « ricerca dello stravagante » e quella « abiura in termini del senso comune » che al Manzoni erano sembrati caratteristici della scuola romantica: ed è oltre a ciò uno dei soliti scrigni di gemme letterarie di cui F. M. Piave vantava la specialità.

Ma forse che Verdi non se n'era accorto? Aveva pur scritto tra l'altro al suo poeta, quando già lavorava ai rifacimenti: « Ben duro è il verso: *Duopo è sia l'opra truce compita* e peggio: *un Requiem, un Pater.... e tutto ha fin.* Prima di tutto quel *tutto ha fin* fa rima con: *Eh via prendila Morolin....* Quei settenarj, poi!!! Per l'amor di Dio non farmi versi con dei *che*, dei *più.... ancor* ».

Quanto alla musica, che pure abbonda di bellissime pagine, essa non può, nel suo complesso, essere posta al livello di altre opere verdiane, per ciò che riguarda non la quantità, ma la qualità. Ma come in essa non sono anticipazioni o ritardi, rispetto allo stile del tempo, e alle maniere verdiane delle opere precedenti e di quelle avvenire, anche questo contribuisce a dare un aspetto di unità e di armonia d'insieme alle varie parti dell'opera, che la rende tipica, come un perfetto modello. È forse questa piena unità di stile, questo essere quel che deve essere, con tutte le qualità, positive e negative del momento artistico in cui nacque, ma solo di quel momento, che fa apparire *La Forza del Destino* meno invecchiata del *Ballo in Maschera*, del *Don Carlo*, dello stesso *Otello*: più ricchi, magari, di ispirazioni superbe, ma che per la ricerca o il presentimento di nuove forme accanto alla sopravvivenza di forme sor-

IL VII QUADRO DE « LA FORZA DEL DESTINO » ALLA SCALA.
(SCENOGRAFIA DI MARCHIORO). (Fot. Castagneri).

Digitized by Google

passate che mostrano, sono meno capaci di trasportare l'ascoltatore nel centro di un momento storico, isolandolo in questo, illudendolo completamente, e facendogli dimenticare per quattro ore quel che c'è stato prima e quel che ci sarà poi.

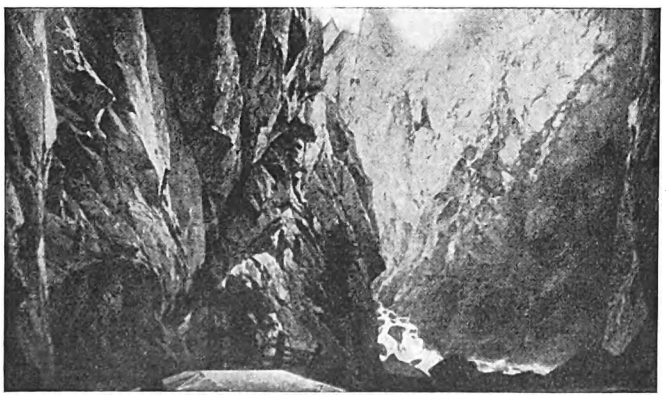
***

Certo, a rendere possibile tale rapimento, occorre una esecuzione come quella che si è avuta alla Scala. Occorre che illusione, poesia di un passato che è pur bello rivivere, passione, abbandono — che debbono essere trasmessi all'uditorio — siano prima di tutto negli interpreti. Sono queste doti, che Arturo Toscanini possiede in così alto grado, che gli hanno permesso di offrirci una così viva e ardente esecuzione del melodramma. La « precisione » e il « fuoco » su cui Verdi sempre insisteva, parlando e lodandosi di alcune edizioni de *La Forza del Destino*, sono state le caratteristiche eminenti della interpretazione di Toscanini. Brani a lungo negletti, o lasciati in ombra nelle esecuzioni comuni, sono così riapparsi in luce, accanto a quelli celebri che non occorre ricordare. Così, la danza dei contadini, gli episodi del rivendugliolo e dei questuanti, lo splendido dialogo fra lo *Studente* e *Trabuco* « Già con gli angeli », la suggestiva pagina « Più tranquilla l'alma sento », la lunga e bella melodia istrumentale all'inizio del terzo atto, e tanti altri luoghi sono apparsi come nuovi. I « pezzi » famosi poi, a cominciare dalla *Sinfonia* che ha avuto una impetuosissima esecuzione, hanno raggiunto il massimo dell'eloquenza e dell'effetto.

Gli interpreti vocali hanno risposto egregiamente alle esigenze dello spartito. Anche in essi, è risultata evidente la cura meticolosa dell'espressione e degli accenti. Bianca Scacciati, dalla voce dolcissima, è stata una eccellente *Leonora*, ed anche espressiva in molte pagine. Benvenuto Franci ha cantato con la consueta generosità di voce e di calore, ed ha saputo contrapporre, agli effetti di forza, anche quelli della più soave delicatezza. Francesco Merli, un po' emozionato nel primo atto, si è poi assai bene affermato: ed ha mostrato di aver molto progredito nell'espressione: un po' meno nella dizione. Questa, ad ogni modo, è un'opera che si attaglia bene ai suoi mezzi vocali, e che gli permette di sfruttare molte belle risorse che prima non erano apparse in lui. Ottima *Preziosilla* è stata Ebe Stignani, così vocalmente che scenicamente; eccellentissimo *Padre Guardiano* il Pasero, per bellezza di voce e austerità di gesto, e ottimi anche tutti gli altri: il Baccaloni, la Pedroni, il Menni, il Nessi impagabile, il Galli. Le scene del Marchioro sono apparse in armonia col carattere e lo stile dell'opera; ma alcune avrei preferite anche più romantiche, anche più « del tempo ». Non credo, per esempio, che nel 60 si usasse la cupola Fortuny come se non mi sono ingannato, in questa di Velletri. Il movimento scenico, curato amorosissimamente dal Forzano, vivo e riuscitissimo. Il coro, istruito dal Veneziani, impeccabile e sommamente espressivo.

Il successo annunciatosi dopo la *Sinfonia* con tre clamorose ovazioni a Toscanini, è stato fervidissimo, ed ha dato luogo a molte chiamate alla

L'VIII QUADRO DE « LA FORZA DEL DESTINO » ALLA SCALA. (SCENOGRAFIA DI MARCHIORO). (Fot. Castagneri).



IL IX QUADRO DE « LA FORZA DEL DESTINO » ALLA SCALA. (SCENOGRAFIA DI MARCHIORO). (Fot. Castagneri).

Digitized by Google

IL MAESTRO V. MICHETTI.
(Fot. Castagneri).

fine di ogni atto agli artisti e ai maestri Toscanini e Veneziani.

***

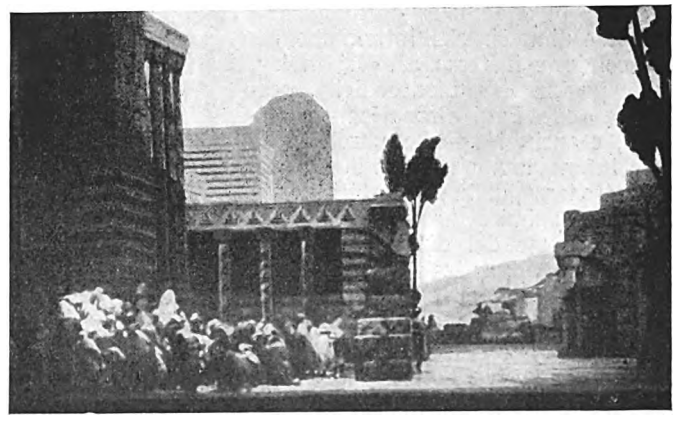
Prima novità della stagione scaligera è stata *La Maddalena*: tre atti, parole e musica del Maestro Vincenzo Michetti, che è andata in scena la sera del 22 novembre u. s.

Delle numerose peripezie attribuite dalle leggende dei Santi alla vita di Maria Maddalena — alcune delle quali molto adatte ad essere sceneggiate, anche da chi volesse soltanto trasportare dal libro al palcoscenico la biografia della Peccatrice — il Michetti non ha creduto opportuno valersi.

La tela dei suoi tre atti è poverissima d'azione; non trae alcun partito da ciò che è contrasto di passioni e di sentimenti — che in siffatto argomento dovrebbe essere base del dramma e ragione precipua di interesse — si appoggia sopra tutto sulle scene di carattere decorativo e ambientale. Questa povertà d'azione, che si ripercuote naturalmente sul modesto interesse suscitato dallo spettacolo, trova forse la sua origine nel fatto che il lavoro, in un primo tempo, constava di un solo atto. Non credo che il Michetti abbia in questo rifacimento aggiunto molto, di sostanziale, allo « scenario » antico. Chè, se avesse voluto, e anche accontentandosi soltanto di riplasmare per il teatro gli episodi di una leggenda che tutti conoscono: senza sforzi di fantasia, senza sobbarcarsi alla fatica di interpretare e di presentare in maniera nuova la figura di Maria di Magdala, non gli sarebbe mancata la materia per riempire non tre, ma sei atti, addirittura. Il personaggio da lui presentato non ha alcun aspetto di grandezza: nè nel peccato, nè nella redenzione. Delle sette dimonia che possedettero il cuore e la carne della Maddalena, non una è più visibile negli effetti. Già nella prima scena del primo atto, si può dire, la donna è convertita: quando, in mezzo al banchetto, mentre più ferve il baccanale, le basta una voce lontana che canta, con accenti neppure profetici, di « gioie senza nome » e di « eterna benedizione », per rimanere colpita, sospesa, assente: già più di là che di qua.

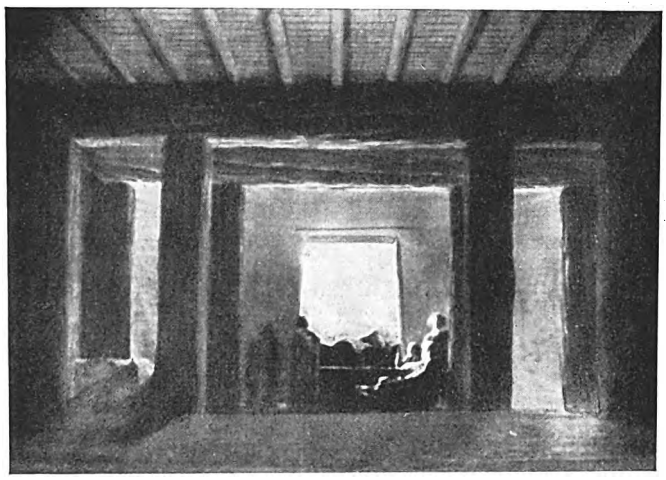
È possibile che il Michetti non si sia accorto di verità così semplici e chiare? Non è possibile. Non è possibile che esso non abbia almeno un poco meditato un libretto scritto due volte, e che, studiando l'argomento, abbia trascurato di leggere almeno una parte del moltissimo che agiografi, poeti, drammaturghi, librettisti hanno scritto su questa figura, rappresentandone il dramma morale. È evidente, dunque, che il Michetti ha voluto fare altra cosa. Non dramma, poichè ne ha trascurati tutti gli elementi, esteriori ed interiori, non Mistero; neppure opera « cristiana » come si è sentito dire, perchè — dato che questa definizione abbia un significato — in tal caso avrebbe dovuto innalzarsi fino alla tragedia, data la grandiosità dei fenomeni, dei sacrifici, dei martirii, e l'accanimento delle lotte, e la complessità degli avvenimenti che avrebbe dovuto rappresentare. Il Michetti, dunque, ha forse voluto fare soltanto un idillio: un idillio cristiano, magari.

Se ben si osserva, e posto che le scene ambientali, d'insieme, corali non hanno quasi nessun rapporto di necessità con la vicenda centrale — all'infuori del finale dell'opera — e che adempiono un ufficio puramente decorativo, è il tono



IL II QUADRO DE « LA MADDALENA » ALLA SCALA.
(SCENOGRAFIA DI G. B. SANTONI). (Fot. Castagneri).

Digitized by Google



IL III QUADRO DE « LA MADDALENA » ALLA SCALA.
(SCENOGRAFIA DI G. B. SANTONI). (Fot. Castagneri).

dell'idillio che prevale nell'intreccio scenico: così nel dialogo fra Lino e la Maddalena, nel primo atto, come in quelli fra la Maddalena e Giovanni, nel secondo e nel terzo, come, direi perfino, nelle reazioni verbali della Peccatrice alle voci lontane che la chiamano alla salute. Ma, posto che questo abbia voluto l'autore, ciò che non mi pare dubbio, l'errore sta nell'aver creduto di poter costringere, senza troppo indebolirla e svisarla, una figura come quella della Maddalena in una cornice tanto esile e inadatta al quadro, e borghese.

Questo punto di vista influisce anche sulla musica che, ispirata ai criteri della tradizione verista, rimane sovente estranea, come spirito, alla vicenda cui dovrebbe aggiungere significato, e dare più ampio respiro. Nei primi due atti essa è in complesso, così come sostanza che come fattura, che mostra più di una inesperienza, di poco rilievo e di andamenti piuttosto monotoni e dimessi. Nell'intermezzo fra il secondo e il terzo atto si rialza, nella pagina « Il pianto della peccatrice » che è di simpatica espressione, e anche le poche parole della voce interna hanno un giusto accento. Nell'atto terzo, dalla pagina della Maddalena « Ponimi come un sandalo » in poi l'interesse del discorso musicale si accresce e, pur tra richiami ai due maestri che il Michetti s'è preso per modelli, e brani di maggiore o minore efficacia espressiva, si mantiene e si intensifica fino alla chiusa, con un ben dosato effetto di crescendo. Il duetto fra Giovanni e la Maddalena contiene uno spunto: « Puro amore ineffabil gioia », ripreso poi dalle due voci all'unisono, di leggiadro disegno. Il finale, dove il coro è largamente adoperato, e raggiunge buone sonorità, è, certo, la cosa migliore dell'opera; e per la larghezza di linea, e per i robusti effetti d'insieme riesce di sicura efficacia.

La Maddalena è stata concertata e diretta dal Maestro Panizza con molta cura e con molta bravura. Ogni pagina della partitura ha avuto il suo giusto rilievo e — sia dal punto di vista tecnico che da quello dell'espressione — orchestra artisti e coro sono stati precisi attenti e fervidi esecutori sotto la guida vigile del Panizza. Fra gli interpreti vocali bisogna prima di tutto tributare le più ampie e incondizionate lodi alla protagonista Signora Lina Bruna Rasa. Questa giovane artista ha qualità preziose che la rendono meritevole del più bell'avvenire. Ha bellissima e facile voce educata ad ottima scuola; nel suo canto l'espressione va al di là dell'imparaticcio, e vibra d'istinto; pronuncia con molta chiarezza, sta bene in scena. Antonio Melandri, *Giovanni*, è un pregevole artista, ha dato prova, di buoni mezzi vocali ed ha cantato assai bene tutta l'opera, riuscendo espressivo e pronunciando anch'esso con chiara dizione; molto lodevole anche è stato Armando Borgioli, per voce, canto e scena, riuscendo particolarmente efficace nel secondo atto. Tutti gli altri artisti: la Valobra, il Baccaloni (*Ghisone*) l'Azzimonti, il Valeri, il Venturini, il Baracchi, il Nessi, il Domenichetti, il Villa, il Votto, il Galli, il Menni, il Ballarini, hanno eseguito impeccabilmente le brevi parti loro assegnate. Il coro, istruito dal Veneziani, ha cantato benissimo; il movimento scenico, curato dal Forzano, è riuscito assai ben discipli-

IL IV QUADRO DE « LA MADDALENA » ALLA SCALA.
(SCENOGRAFIA DI G. B. SANTONI). (Fot. Castagneri).

Digitized by Google

nato e vivo; i costumi di Caramba e le scene sono apparsi di buonissimo effetto.

Il successo dello spartito è stato cordiale dopo i primi due atti che si son chiusi rispettivamente con cinque e quattro chiamate agli interpreti scenici, al Panizza e all'Autore; più fervido dopo l'atto terzo, coronato da applausi nutriti e da altre cinque chiamate al proscenio agli artisti, al Panizza e al Michetti.

A. L.

MILANO, CONCORSO PER L'AMMOBILIAMENTO — CAMERA MATRIMONIALE DELLA « DOMUS NOVA » (« LA RINASCENTE »). (Fot. Bombelli).

CRONACHE MILANESI

IL CONCORSO PER L'AMMOBILIAMENTO ECONOMICO — SPADINI — I GIOVANI ALLA GALLERIA BARDI E ALLA GALLERIA MICHELI — IL GRUPPO LABRONICO ALLA GALLERIA PESARO — DISEGNI ALLE GALLERIE MILANO E SCOPINICH.

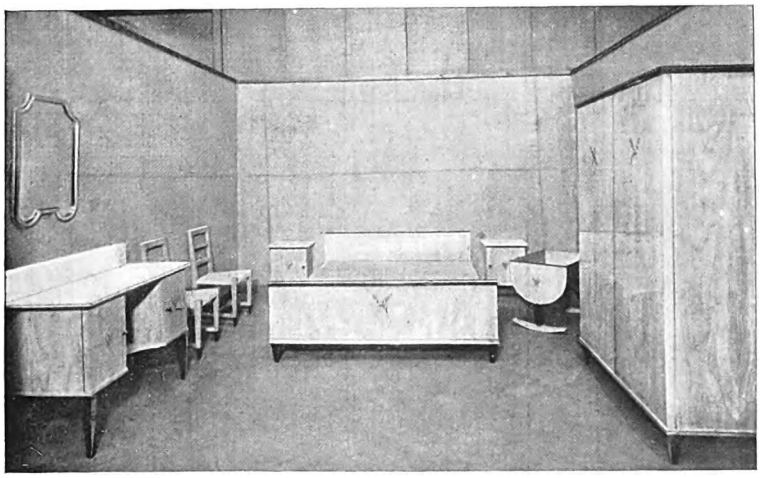
Il grande Concorso Nazionale per l'Ammobiliamento e l'Arredamento Economico della Casa, indetto dall'Opera Nazionale Dopolavoro e dall'Ente Nazionale per le Piccole Industrie, è impostato su un piano ben vasto. Si richiede agli artisti e agli artigiani d'Italia d'ammobiliare con gusto e con intelligenza un appartamentino di quattro stanze, e non soltanto per toglierci davanti agli occhi i segni di stili stranieri o di stili morti, ma per portar anche nella casa nostra quella più svelta e limpida considerazione pratica delle cose che un'arte viva non può ignorare. — Tre esposizioni interregionali, a Milano, a Firenze, a Napoli ne mostrano i primi risultati; e di sulle prime tre scelte si farà tra dicembre e gennaio una quarta esposizione — conclusiva — a Roma.

Se anche l'altre mostre di Firenze e di Napoli hanno avuto tanti buoni risultati come questa di Milano, questo sarà un Concorso davvero, eccezionalmente, vitale. Si può dire che ci sono più mobili originali in questa piccola mostra regionale, che nelle grandi Biennali di Monza.

Del Concorso l'« Emporium » si occuperà alla sua conclusione. Ma conviene intanto notare le stanze presentate dalla S. A. Meroni e Fossati su progetto degli architetti Larco e Rava, mobili di esperta funzionalità e di un gusto severo; quelle della « Domus Nova » della « Rinascente », la camera di C. Meroni su progetto dell'arch. G. Andloviz, d'una nitida semplicità e tuttavia d'una raffinata eleganza e l'appartamentino della Società del Linoleum studiato dall'architetto Griffini nelle originali e spesso convincenti applicazioni del Linoleum.

Interessanti sono anche numerosi accessorî di arredamento, ceramiche della Richard Ginori, della Ceramica di Laveno, di G. Kuntner, della Rinascente; tessuti dell'Alto Adige e di Sicilia; intagli dell'Alto Adige; vetri, ferri battuti, ricami.

Assieme con questa sin-

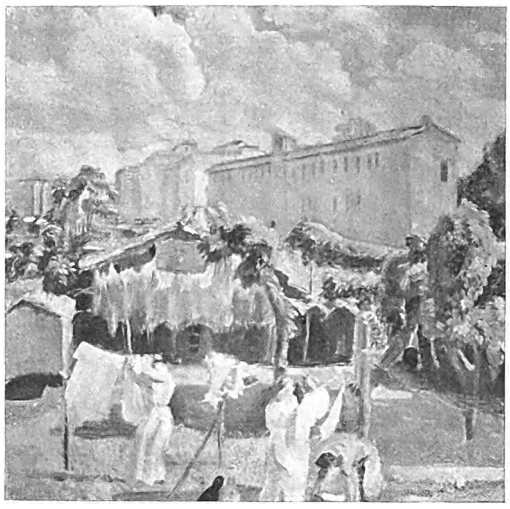


CONCORSO PER L'AMMOBILIAMENTO — CAMERA MATRIMONIALE DELL'ARCH. ANDLOVIZ. (DITTA C. MERONI). (Fot. Bombelli).

Digitized by Google

Digitized by Google

A. SPADINI : LA FAMIGLIA A VILLA BORGHESE.
(PROP. AVV. GHIGLIONE) - (MILANO, GALLERIA BARDI).
(Fot. Zani).



A. SPADINI : PAESAGGIO.
(MILANO, GALLERIA BARDI). (Fot. Zani).

golare mostra, ospitata dalla « Permanente », la stagione s'apre nelle varie gallerie private.

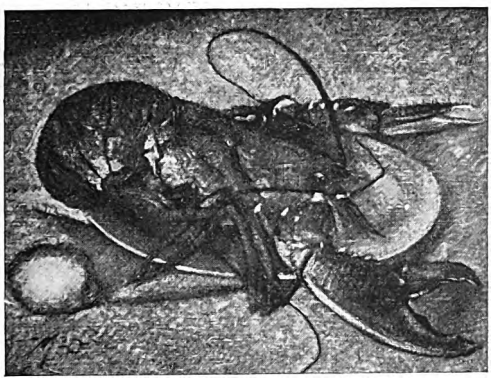
La Galleria Bardi, che inizia ora la sua attività in una nuova e grandiosa sede, s'è inaugurata in grande stile, con una mostra Spadini, che ha naturalmente interessato il pubblico milanese che finora poco conosceva il grande artista. Vi erano rappresentati diversi momenti della sua pittura, con quadri sopratutto di raccolte milanesi, e anche con interessanti disegni.

È seguita nella stessa Galleria una mostra di Pietro Comolli, in cui il giovane artista milanese

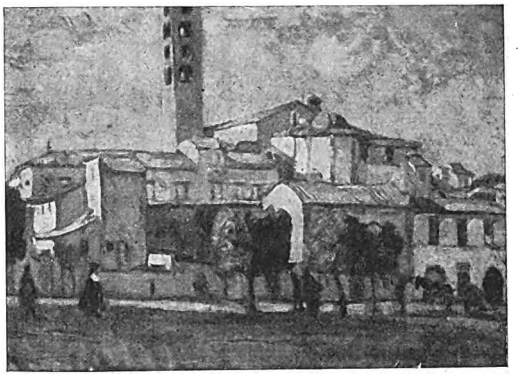
A. SPADINI : CORRIDA. (MILANO, GALLERIA BARDI). (Fot. Zani).

Digitized by Google

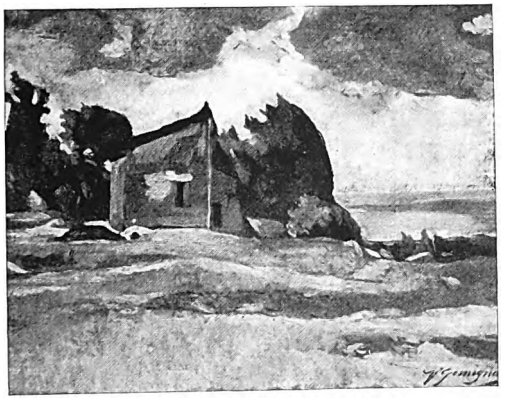
Digitized by Google



CORRADO MICHELOZZI : NATURA MORTA.
(MILANO, GALL. PESARO).



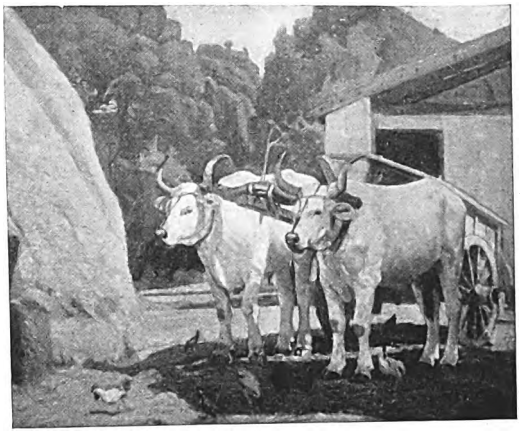
VITTORIO NOMELLINI : IMPRUNETA.
(MILANO, GALL. PESARO).
(Fot. Barsotti).



VALMORE GEMIGNANI : TEMPO DI LIBECCIO.
(MILANO, GALL. PESARO). (Fot. Barsotti).

GINO ROMITI : SOLE D'AGOSTO (MONTENERO).
(MILANO, GALL. PESARO).

GIOVANNI ZANNACCHINI : UOMO E TAMERICE.
(MILANO, GALL. PESARO). (Fot. Schendi).



GIULIO CESARE VINZIO : BOVI AL CARRO.
(MILANO, GALL. PESARO).

Digitized by Google

A. AMORELLI : SOLE INVERNALE. (MILANO, GALL. MICHELI). (Fot. Barsotti).

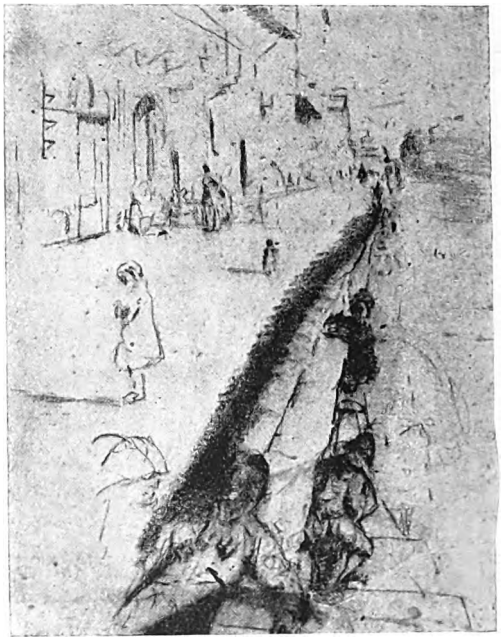
A. AMORELLI : MATERNITÀ. (MILANO, GALLERIA MICHELI).

si è fatto meglio conoscere nella sua limpida e tuttavia temperata pittura, e, con questa, un gruppetto di fresche e invitanti impressioni di A. Pinto.

Anche la Galleria Pesaro ha riaperto con decisione. Il « Gruppo Labronico » vi si è ripresentato folto di diciotto artisti, e il pubblico vi ha potuto scegliere, con ogni gusto, che ami addirittura una « Lotta di tigri » o soltanto una «Mater Amabilis».

Non si sa bene che c'entri lo stato civile con i quadri, e perchè ci si ostini a far mostre di pittori ferraresi o livornesi o milanesi. I quadri non parlano in dialetto, e a metter assieme Mentessi e Funi, Previati e Boldini perchè son tutti di Ferrara, o Nomellini e Levi perchè son di Livorno, c'è rischio di cader nei più spessi equivoci. Sarebbe forse più ragionevole riunire i quadri in una coerenza critica invece che in una occasionalità geografica ; ma ormai il « Gruppo Labronico » è una tradizione e non si può più rifiutare d'ammetterlo. Se non è una tradizione critica, è una tradizione di cordialità amichevole e affettuosa : e anche questa conta qualcosa.

U. GIOVACCHINI : STRAZIO. (MILANO, GALL. MICHELI).



E. GOLA : NAVIGLIO. (MILANO, GALLERIA MILANO).

Digitized by Google

PLINIO NOMELLINI: LE QUERCIE SUL MARE. (MILANO, GALL. PESARO). (Fot. Barsotti).

Luigi Levi vi espone largamente, nella sua pittura simpatica e vissuta, e Natali, Romiti, Vinzio, Nomellini padre e figlio, Llevelyn Lloyd, Michelozzi, Zannacchini, Cocchi, Domenici, Gemignani, Razzaguta, Vannetti, la Funaro, Carlesi, Buonapace vi riappaiono nei loro diversi valori.

Alla Galleria Micheli invece il distacco delle tendenze è, tra i due pittori che v'espongono, non minore della lontananza geografica. A Bolzano vive U. Giovacchini, e tra forme d'un realismo episodico; e in Sicilia invece A. Amorelli, rapido, svelto, nell'intuizione sensibile delle nuove libertà espressive.

La Galleria Milano e la Galleria Scopinich

LUIGI LEVI: SUL GRETO DELL'ARNO ALLE CASCINE. (FIRENZE).
(MILANO, GALLERIA PESARO).

Digitized by Google

iniziano la loro stagione con minor furia di quadri: con due mostre di Bianco e Nero.

A Fattori è dedicata la mostra Scopinich, con sessanta acqueforti e quasi altrettanti disegni, d'una gustosa intimità.

Più numerosa la mostra della Galleria Milano, che ha ora inaugurato altre sue nuove sale. Disegni del Piccio, dell'Induno, di Fontanesi, di Gola, di Mancini e di Rietti sono distribuiti nelle varie sale; molte centinaia di disegni, dai piccoli appunti dei gelosi taccuini ai grandi studî di ritratto, approfonditi quanto un quadro.

I nostri collezionisti non hanno ancora l'amore del disegno: e per questo le gallerie preferiscono esporre piuttosto quadri noiosi che disegni intelligenti, perchè è più facile vender quelli che questi. Ma esposizioni come queste — d'una grande novità e d'un evidente interesse — non possono passare inosservate: e converrà che se ne ripetano, non soltanto nel mezzo ozio delle stagioni in apertura.

RAFFAELLO GIOLLI.

CRONACHE D'AREZZO

La celebrazione nazionale di Francesco Petrarca in Arezzo il dì 25 novembre, in occasione dello scoprimento del monumento, opera geniale di A. Lazzerini, riuscì degnissima, consacrata dal-

MEDAGLIA CONIATA PER IL CONGRESSO PETRARCHESCO TENUTO AD AREZZO.

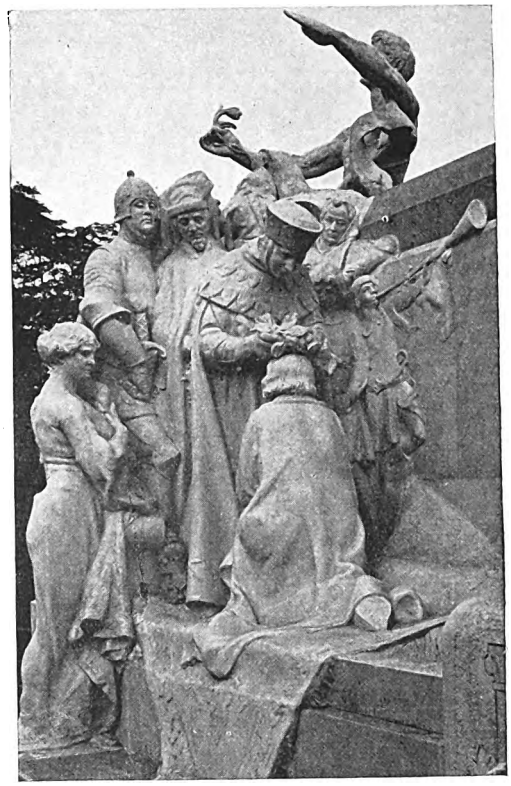
l'augusta presenza di S. M. il Re. Nel bellissimo prato, dietro al Duomo, acropoli di Arezzo, vicino alla Via dell'Orto, dove nacque il Poeta, e ora si restaura la casa forse abitata dall'esule famiglia, sorge il monumento, grande e animata mole marmorea candidissima, dove lo studioso riconosce simboli e figure tratte dalle sue opere immortali: ai piedi della statua del Petrarca vigila la lupa di Roma.

L'inaugurazione fu preceduta dalla solenne

AREZZO — MONUMENTO AL PETRARCA (FRONTE). (Fot. Amedeo Pichi).

Digitized by Google

« PACE, PACE, PACE ».

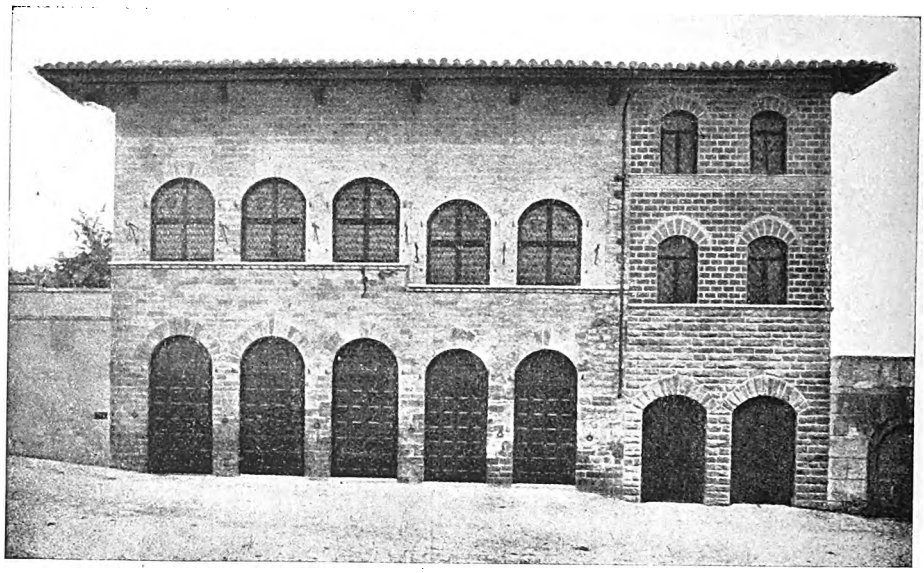


LA CORONAZIONE.

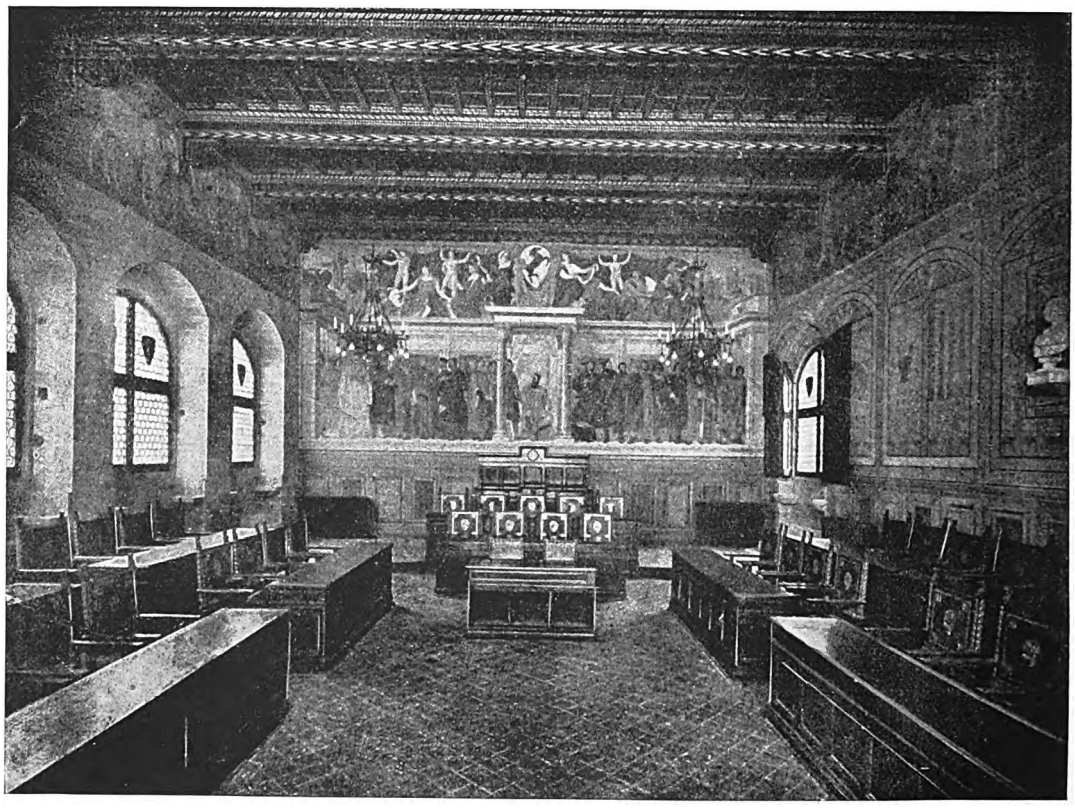
PARTICOLARI DEL MONUMENTO AL PETRARCA.

AREZZO — MONUMENTO AL PETRARCA (RETRO). (Fot. Amedeo Pichi).

Digitized by Google

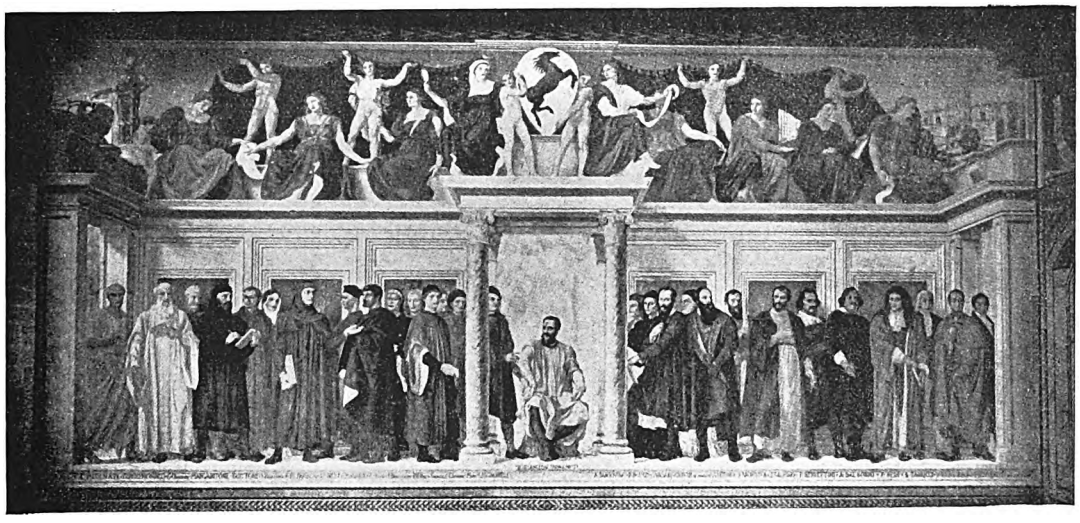


AREZZO — LA FACCIATA DEL PALAZZO DELLA PROVINCIA DOPO IL RESTAURO (ING. G. PAOLI).
(Fot. Gaburri).



AREZZO — PALAZZO DELLA PROVINCIA: L'AULA CONSIGLIARE.
(DECORAZIONE DI ADOLFO DE CAROLIS). (Fot. Gaburri).

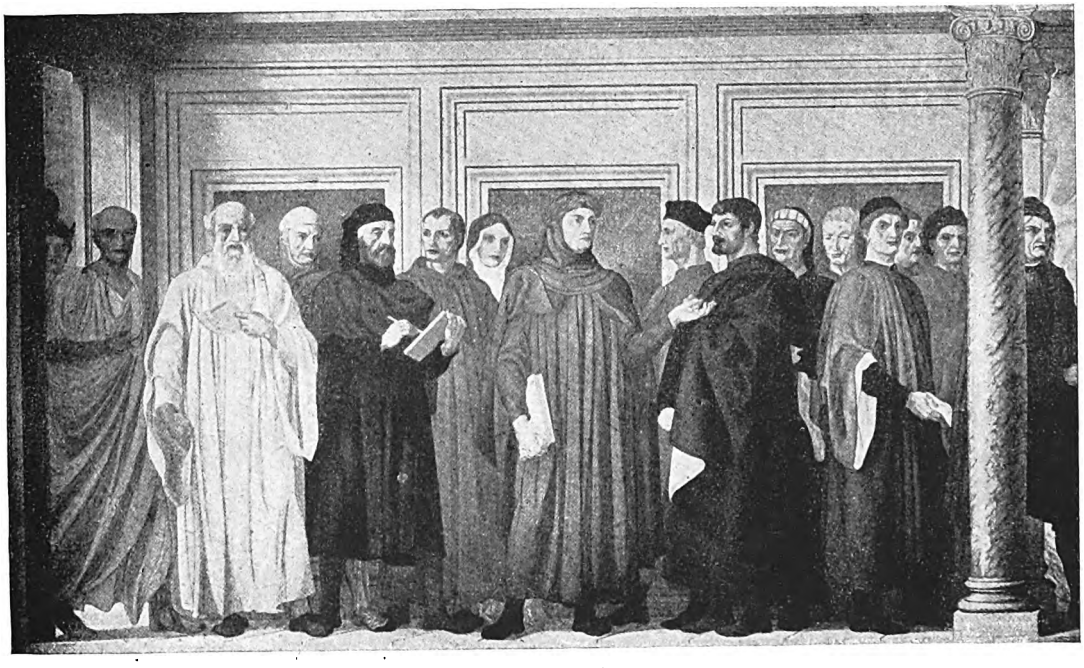
Digitized by Google



ADOLFO DE CAROLIS : I GRANDI ARETINI (AFFRESCO NELL'AULA CONSIGLIARE) (Fot. Gaburri).

apertura del Congresso Petrarchesco, nella Sala dei Grandi del magnifico palazzo della Provincia restaurato dall'arch. G. Paoli, affrescato dal De Carolis ; e v'intervennero il Re, il Ministro on. Belluzzo, l'on. Giunta, Sottosegretario, in rappresentanza del Capo del Governo, e l'on. Maraviglia, dei Fasci. Tutte le Università e gli Istituti scientifici d'Italia erano rappresentati ; non poche della Francia col Sottosegretario di Stato, sign. Poncet. La cerimonia si svolse rapidamente, con parole di occasione del presidente del Comitato, e di Pietro De Nolhac, autore dell'opera *Pétrarque et l'humanisme*, benemerito per aver rammentato quarant'anni fa l'esistenza del prezioso autografo vaticano delle Rime del Petrarca.

Allo scoprimento del Monumento subito dopo

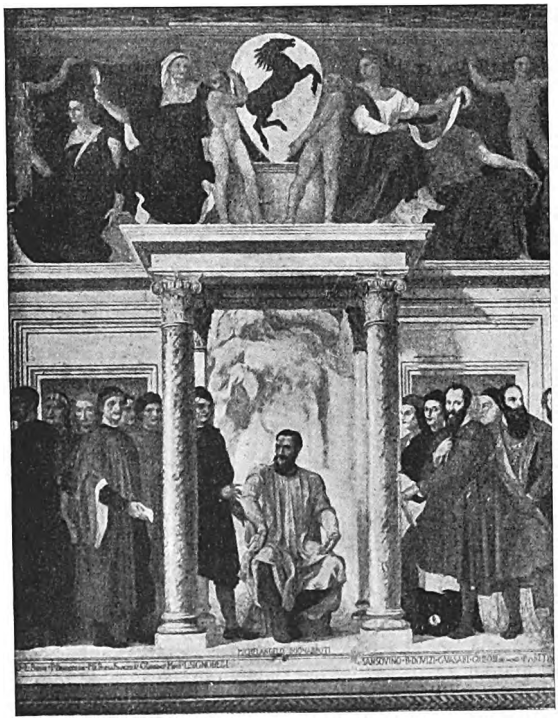


ADOLFO DE CAROLIS : I GRANDI ARETINI (PARTICOLARE). (Fot. Gaburri).

Digitized by Google

assisteva una folla immensa adunatasi da tutte le parti della Toscana, che poi sfilò in un mirabile corteo, fitto di decorati della grande guerra. La storica città, sfarzosa di arazzi e damaschi e bandiere, era degna del grande avvenimento, che fu goduto in una splendidissima giornata. Alla cerimonia parlarono il podestà di Arezzo, il Ministro, il Sottosegretario Poncet, il quale si sforzò di esaltare i rapporti di amicizia tra Francia e Italia. Ma il discorso ufficiale, del quale era stato incaricato il prof. Nicola Zingarelli, riprodotto in questo fascicolo, fu letto al pomeriggio nella Sala dei Grandi, dove intervenne il Ministro, quando il Re aveva, dopo la brevissima dimora, già lasciato Arezzo. I lavori del Congresso si svolsero il giorno seguente, con molte comunicazioni, ma senza nessuna discussione. Va segnalata la munificenza della illustre Accademia aretina dei Costanti, verso tutti gli ospiti venuti per il Congresso o per la cerimonia con carattere ufficiale. Ed infine, per la letteratura, è da ricordare che nell'occasione il Comitato ha pubblicato un volume di *Studi petrarcheschi*, ed un numero unico, *Poeta nostro*, tutto illustrato ; di più, ordinato una Mostra considerevole di edizioni delle opere del Petrarca e di monografie, tutte raccolte in terra aretina, per la solerzia del suo segretario, prof. Guido Paliotti. Al teatro Petrarca si eseguivano opere di Giacomo Puccini.

AREZZO — IL PALAZZO PRIMA DEL RESTAURO.



ADOLFO DE CAROLIS — PARTE CENTRALE DELL'AFFRESCO : I GRANDI ARETINI. (Fot. Carletti).

TUTTI I DIRITTI RISERVATI - EZIO SANGIOVANNI, DIRETTORE RESPONSABILE - OFF. DELL'ISTIT. IT. D'ARTI GRAFICHE, BERGAMO

Digitized by Google

AVVERTENZA IMPORTANTE

PER TUTTI GLI ABBONATI

Sono aperti gli abbonamenti

per il 1929

L'unico modo per evitare interruzioni nell'invio della Rivista è di far pervenire sollecitamente l'importo dell'abbonamento all'AMMINISTRAZIONE. Per gli abbonati che non avranno rinnovato o disdetto l'abbonamento entro il febbraio p. v. *verrà provveduto alla riscossione mediante tratte postali, con una spesa in più di* **L. 2,00** *a loro carico.*

I Sigg. Abbonati sono pregati nel rimettere la quota di rinnovo, di unire la Fascetta con la quale viene loro spedita la Rivista, o comunicare l'indirizzo esatto al quale ricevono l'Emporium.

N.B. - *Per eventuale cambiamento d'indirizzo inviare* **una lira.**

PREZZI D'ABBONAMENTO:

		ITALIA	ESTERO
Spedizione in sottofascia semplice	Anno	L. 50	L. 70
	Semestre	» 30	» 40

FASCICOLI SEPARATI Lire 5 — ESTERO Lire 7

Ai prezzi suddetti aggiungere la somma di L. 0,20 *per diritto fisso stabilito con D. L. 14 gennaio 1926 N. 86 a favore dell'Istituto Nazionale di Previdenza dei Giornalisti Italiani* :: ::

Digitized by Google

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE, EDITORE - BERGAMO

MONS. L. GRAMATICA
CANONICO DI S. PIETRO

TESTO E ATLANTE DI GEOGRAFIA ECCLESIASTICA E MISSIONARIA

GRANDE VOLUME DI 164 PAGINE DI TESTO A DUE COLONNE
CON 32 TAVOLE A COLORI.

INDICE ALFABETICO DEI NOMI CONTENUTI NEL TESTO.

INDICE ALFABETICO DEI NOMI CONTENUTI NELLE TAVOLE.

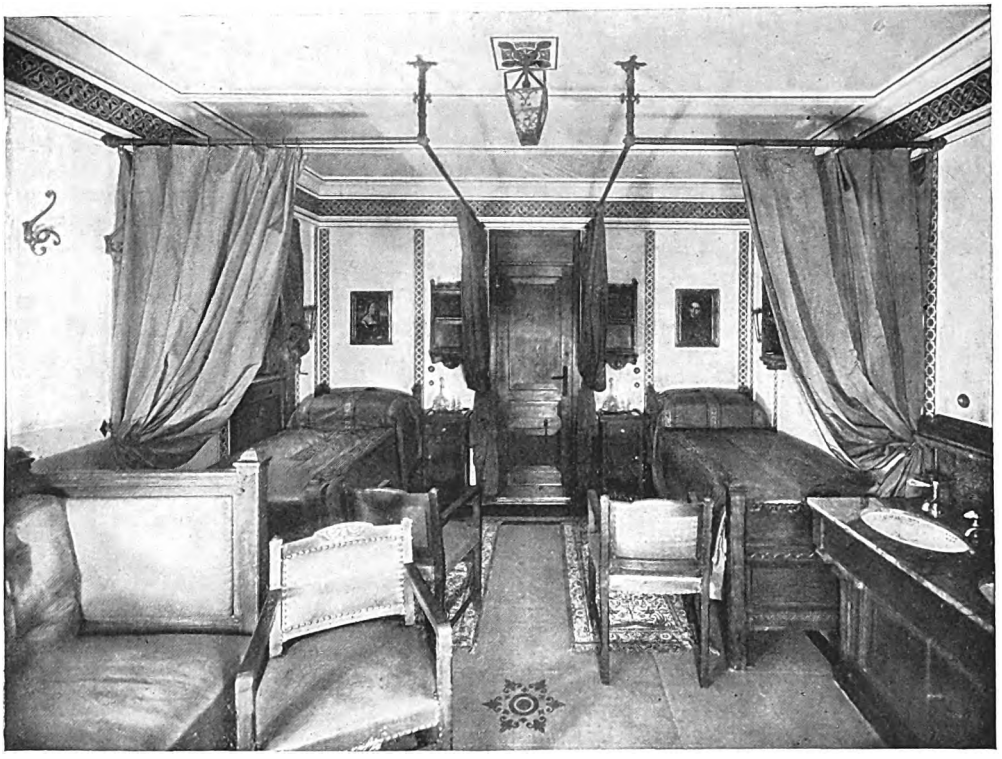
Legato in tutta tela
con impressioni in oro

PREZZO 150 LIRE

Inviare vaglia e commissioni all'Editore:
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

Digitized by Google

NAVIGAZIONE GENERALE ITALIANA - GENOVA



UN'AMPIA CABINA A DUE POSTI DELLA MOTONAVE «AVGVSTVS»

SERVIZI RAPIDISSIMI DI GRAN LUSSO PER LE AMERICHE
CON I MODERNI TRANSATLANTICI:

AVGVSTVS	GIVLIO CESARE
ROMA	ORAZIO
DVILIO	VIRGILIO

LINEA REGOLARE POSTALE PER L'AUSTRALIA

Digitized by Google

I GRANDI ALBERGHI D'ITALIA

NELLE CUI SALE DI LETTURA TROVASI

L' "EMPORIUM,,

ABBAZIA — *Hôtel Quarnero — Hôtel Regina — Hôtel Palace — Hôtel Pension Bellevue — Hôtel Pension Excelsior.*

ALASSIO — *Grand Hôtel e d'Alassio — Grand Hôtel Mediterranée.*

AGNANO-TERME — *Hôtel Termes — Hôtel Villa Maria.*

AMALFI — *Grand Hôtel — Hôtel Riviera — Hôtel Luna.*

ARCO — *Hôtel Bristol — Hôtel Europa — Hôtel Mayer.*

ASSISI — *Grand Hôtel Subasio.*

BARI — *Hôtel Cavour — Hôtel Adria — Hôtel Excelsior — Hôtel Leon d'Oro.*

BELLAGIO (Lago di Como) — *Grand Hôtel Bellagio e Villa Serbelloni — Hôtel Gran Bretagna — Hôtel Genazzini e Metropole.*

BERGAMO — *Hôtel Moderno.*

BOGLIANO — *Hôtel Bogliano.*

BOLOGNA — *Grand Hôtel Baglioni — Grand Hôtel Brun.*

BOLZANO — *Hôtel Bristol — Hôtel König Laurin — Hôtel Greif — Hôtel Stadt Bosen.*

BOLZANO: MADONNA DI CAMPIGLIO — *Grand Hôtel Carlo Magno.*

BORDIGHERA — *Hôtel August — Hôtel Londra — Hôtel Belvedere — Hôtel Capo Ampeglio — Hôtel Royal — Hôtel Hesperia.*

BRINDISI — *Hôtel International.*

BRUNATE — *Hôtel Milano.*

BRUNICO — *Albergo alla Posta — Albergo Brunico — Albergo Rosa d'Oro.*

CANAZEI DI FASSA — *Hôtel Canazei.*

CAPRI — *Grand Hôtel Quisisana.*

CASTROCARO (Forlì) — *Hôtel Pensione Terme.*

CATANIA — *Grand Hôtel Centrale e Corona — Hôtel Bristol — Hôtel Moderno.*

CERNOBBIO — *Grand Hôtel Villa d'Este — Hôtel Regina Olga.*

COLLE ALL'ISARCO (Gossensass) — *Palace Hôtel — Grand Hôtel.*

COMO — *Hôtel Plinius.*

CORTINA D'AMPEZZO — *Hôtel Vittoria.*

DIANO MARINA — *Grande Albergo Paradiso*

DOBBIACO (Toblac) — *Hôtel Ampezzo — Hôtel Toblac — Hôtel Ploner.*

FIERA DI PRIMIERO — *Hôtel Ossinger.*

FIUGGI — *Grand Hôtel Palazzo della Fonte (Della Casa Adelmo).*

FIUME — *Hôtel Royal — Hôtel Excelsior — Hôtel Bonavia — Hôtel Imperial.*

FIRENZE — *Hôtel Anglo-Americano — Hôtel Baglioni — Hôtel Cavour — Grand Hôtel — Hôtel Washington et Bristol — Hôtel Beau Sejour.*

GARDONE (Lago di Garda) — *Grand Hôtel — Hôtel Roma — Hôtel Bella Riva.*

GENOVA — *Hôtel Miramare et de la Ville — Grand Hôtel de Genev — Grand Hôtel Argentina et des Princes — Bavaria Grand Hôtel — Bristol & Palace — Savoia Majestic — Londra Continental.*

Digitized by Google

LEVICO — *Grand Hôtel.*

LIVORNO — *Palace Hôtel — Hôtel Giappone.*

MERANO — *Grand Hôtel e Meranerhof — Grand Hôtel Bristol — Hôtel Savoia — Palast Hôtel — Hôtel Frau Emma.*

MILANO — *Hôtel Cavour — Hôtel Continental — Hôtel de la Ville — Hôtel Milan — Hôtel Diana — Grand Hôtel Principe Savoia — Grand Hôtel Metropole.*

MONTECATINI — *Hôtel della Pace — Locanda Maggiore.*

NAPOLI — *Bertolini's Palace Hôtel — Hôtel Excelsior — Grand Hôtel — Hôtel Vesuvio — Hôtel de Londres — Hôtel Metropole e Ville — Hôtel Royal — Hôtel Santa Lucia — Hôtel Continental.*

ORVIETO — *Grand Hôtel Royal.*

PADOVA — *Hôtel Corso — Hôtel Storione.*

PALERMO — *Villa Jgiea Grand Hôtel — Grand Hôtel des Palmes.*

PERUGIA — *Hôtel Brufani's — Palace Hôtel.*

PISA — *Grand Hôtel — Grand Hôtel Minerva et Terminus — Grand Hôtel Royal Victoria et de Londres.*

PORTOFINO — *Hôtel Splendid.*

RAPALLO — *New Casino Hôtel — Hôtel Verdi — Hôtel Bristol — Hôtel Bellevue ed des Anglais — Hôtel Savoia — Hôtel Excelsior.*

RIMINI — *Grand Hôtel — Palace Hôtel — — Hôtel Milan.*

RICCIONE — *Hôtel Milan — Grand Pensione Bedeschi — Hôtel Lido.*

ROMA — *Grand Hôtel Excelsior — Grand Hôtel — Hôtel Quirinale — Hôtel di Russia — Grand Hôtel Plaza — Hôtel Maiestic — Hôtel Palace — Hôtel Imperial — Hôtel Savoia — Hôtel Reale — Hôtel degli Ambasciatori — Hôtel Bristol — Hôtel Boston — Hôtel Flora — Hôtel Regina — Hôtel Continental.*

SALSOMAGGIORE — *Hôtel Termes — Hôtel Milan — Hôtel Centrale — Hôtel Regina — Hôtel Detraz.*

SAN PELLEGRINO — *Grand Hôtel — Hôtel Terme e Milano.*

SANTA MARGHERITA LIGURE — *Imperial Palace Hôtel.*

SAN REMO — *Hôtel Royal — Hôtel Savoia — Hôtel Miramare — Hôtel Bellevue e Villa Zirio.*

SAN MARTINO DI CASTROZZA — *Hôtel Colfosco.*

SESTRI LEVANTE — *Grand Hôtel Jensech — Hôtel Miramare.*

SIENA — *Hôtel Continental.*

SIRACUSA — *Grand Hôtel des Etrangers — Hôtel Villa Politi.*

SORRENTO — *Hôtel Tramontaw — Hôtel Vittoria.*

STRESA (Lago Maggiore) — *Hôtel Isole Borromee — Hôtel Regina Palace — Albergo Alpino — Grand Hôtel Mottarone.*

TAORMINA — *Hôtel S. Domenico — Hôtel Castello a mare.*

TORINO — *Grande Hôtel Ligure — Grand Hôtel d'Europa — Grand Hôtel Turin.*

TREMEZZO — *Hôtel Tremezzo.*

TRENTO — *Grand Hôtel Suisse — Hôtel Trento.*

TRIESTE — *Hôtel Savoia-Excelsior.*

USCIO — *Colonia Arnaldi* (Stazione di cura).

VENEZIA — *Hôtel Royal-Danieli — Grand Hôtel — Hôtel Europa — Hôtel Beau Rivage — Hôtel d'Angleterre — Grande Albergo Italia Bauer Grünwland.*

VENEZIA: LIDO — *Hôtel Excelsior Palace — Grand Hôtel des Bains.*

VERONA — *Grand Hôtel di Londra — Hôtel Milano — Hôtel Accademia — Hôtel Aquila Nera.*

VIAREGGIO — *Grand Hôtel Royal — Hôtel Regina — Hôtel Excelsior — Hôtel Imperial — Hôtel Mediterranée — Hôtel Russie.*

ZARA — *Hôtel Bristol — Grand Hôtel.*

Digitized by Google

LA II EDIZIONE DE

"I PROMESSI SPOSI,,

CON L'AGGIUNTA DI UNA TAVOLA CONSIGLIATA DAL PAPA

Appena l'Istituto Italiano d'Arti Grafiche terminò di stampare il capolavoro Manzoniano « I PROMESSI SPOSI », illustrato dal pittore G. B. Galizzi, ne inviò un esemplare in omaggio al Santo Padre. — Il Pontefice, nel ringraziare per il grazioso omaggio, si meravigliò che un episodio tanto importante e così vivamente soffuso di fede cristiana, come l'incontro dell'Innominato con Federico Borromeo, non avesse ispirato all'artista una particolare composizione.

Il Galizzi, accogliendo subito, reverente, l'indiretto, altissimo suggerimento, ha creato la tavola, che inviata a S. Santità gli ha procurato l'alto onore di ricevere la seguente lettera:

SEGRETERIA DI STATO
DI SUA SANTITÀ

DAL VATICANO, 17 Luglio 1928

Ill.mo Signore,

Lietamente sorpreso di veder fissata sulla tela con tanta evidenza e sopra tutto con tanto sentimento cristiano una delle più felici creazioni religiose dell'Autore dei "Promessi Sposi", il Santo Padre mi affida con speciale premura l'incarico di assicurare la S. V. Ill.ma che il quadro rappresentante Federico Borromeo e l'Innominato, ha il Suo pieno gradimento così come il dono filiale ha tutta la sua augusta riconoscenza.

Lieto io stesso di compiere il gradito ufficio, ho altresì il piacere di trasmetterle, per Lei e per i Suoi cari, l'Apostolica Benedizione mentre coi sensi della più distinta e sincera stima mi professo

della S. V. Ill.ma

Aff.mo per servirla

M. Card. Gasparri

La II Edizione recentemente stampata arricchita con la nuova illustrazione è in vendita presso le principali Librerie.

PREZZO LIRE 150

Inviare cartolina-vaglia all'ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE, EDITORE - BERGAMO.

Digitized by Google

UGO FLERES

ETTORE XIMENES

SUA VITA E SUE OPERE

CON PREFAZIONE DI ADOLFO VENTURI

.... Il libro di Venturi e Fleres esce nel secondo anniversario della morte di Ximenes. È tutta cronaca, abbiamo detto, snella e vivace, e più vivida dove l'artista narra di sua bocca qualche episodio vissuto or qua, or là, fra gli umili e potenti di tutti i paesi.

Ma più delle parole dicono le cento e cento riproduzioni delle opere di Ximenes, che offrono un interessante completo panorama dell'attività dell'artista....

da « *Il Popolo di Trieste* », 19 dicembre 1928. UGO SARTORI.

A poco più di un anno dalla sua morte l'Istituto di Arti Grafiche di Bergamo ha pubblicato un meraviglioso volume dedicato alla vita e alle opere di E. Ximenes. Volume che le grandi biblioteche, tanto in Italia che all'estero, collocheranno al posto d'onore, come un preziosissimo documento per la storia dell'arte nei secoli venturi. Ma, indipendentemente dalla importanza sua, dal punto di vista dell'arte questo prezioso volume, ne ha anche una grandissima sotto un altro aspetto, poichè, come bene osserva nella prefazione il Venturi, questo scultore nelle opere sue in Europa, come al di là dell'Atlantico, fu un grande glorificatore della Patria sia che scolpisse la figura di Ciceruacchio, del Dalmata Nicolò Tomaseo, o quella del Bottego a Parma, il grande esploratore di regioni sconosciute nell'Africa, del navigatore Verazzano che il nome d'Italia fece conoscere al di là dell'Oceano, e di tanti illustri nell'arte, nella politica, nella scienza di questa rinnovata Italia. Per questo, oltrechè per il merito intrinseco della sua enorme produzione e per la originalità, la genialità delle sue concezioni artistiche, egli godette di una grande popolarità e unanime il compianto per la sua fine, quando malgrado le sofferenze del male non lasciava in riposo lo scalpello e pareva dovesse creare ancora nuovi capolavori.

Epperò per la pubblicazione di questo volume, che la desolata vedova nella immensità del suo affetto e del suo dolore ha voluto consacrare alla memoria del grande artista scomparso, sono profondamente grati chi ne furono e ne sono i suoi ammiratori.

da « *Echi e Commenti* » n. 33, novembre 1928. VICO MANTEGAZZA.

... Modellatore rapidissimo lo Ximenes, in Russia e nel Brasile, negli Stati Uniti e in Argentina, e non si parla in Italia, ha lasciato una quantità d'opere che nessuno, pensiamo, potrebbe ormai più raccogliere in un catalogo esatto. Soltanto nel volume uscito ora ne sono riprodotte duecentocinquanta da l'*Equilibrio* del 1878 al bozzetto per un arco commemorativo della « Marcia su Roma »....

dal « *Giornale d'Italia* », Roma, 30 novembre 1928.

.... Ugo Fleres ha detto nobilmente di E. Ximenes rapito all'arte quando, con l'animo concitato, in un rapido abbozzo faceva garrire le bandiere al vento, sotto l'arco trionfale per cui passavano gli artefici della Nuova Italia in marcia su Roma. L'Artista che aveva portato dalla sua casa e dalla « Terra del fuoco » vampe garibaldine, il soldato sessantenne della guerra contro l'Austria, lo scultore di monumenti eretti sui campi di battaglia, come lance puntate sul suolo redento, dava, con giovanile foga, fervore alla creta per rendere il corteo del Duce davanti all'arcone romano aperto alla vittoria d'Italia sopra il tradimento, la barbarie, la morte. E cadde la mano non stanca, forte, ancora agile, pronta. Svanì l'ultimo sogno dell'uomo, che visse, anche lontano, in Russia e nel Brasile, negli Stati Uniti o nell'Argentina, della vita del suo Paese, il sogno del glorificatore della Patria da Ciceruacchio a Niccolò Tommaseo, da Giovanni da Verazzano a Bottego, dal Petrarca a G. Verdi....

da la « *Gazzetta di Venezia* », 17 novembre 1928.

Lo scultore siciliano recentemente ed immaturamente scomparso fu senza dubbio uno degli ingegni più ricchi che l'arte nostra abbia potuto in tempo vantare. Fantasia meridionale impetuosa facilità di concezione e di composizione, prontezza mirabile di esecuzione..... Ed il libro è prezioso perchè prepara un ottimo materiale di studio ai posteri chiamati a pronunziare il verdetto definitivo sulla personalità possente e geniale dell'Artista.

da la « *Casa bella* », 1 dicembre 1928.

.... il lettore seguendo il fluido ed interessantissimo testo di Ugo Fleres, ha modo di ammirare gradatamente tutta la meravigliosa produzione del grande scultore scomparso, il cui più bel monumento è la geniale e proficua attività artistica che ha recato lustro alla Patria.

In questo libro, con ogni cura stampato dall'Istituto Italiano d'Arti Grafiche, troviamo le perfette riproduzioni delle opere compiute in ogni età dallo Ximenes, dai primi disegni, ai pastelli, ai quadri alle sculture che lo hanno reso celebre. E in tutta questa poderosa mole di lavoro scaturisce in pieno la pura italianità dell'artista che italiano tenne ad essere sempre, in concorsi ed in esposizioni, in Patria e all'estero, in pace ed in guerra.

da il « *Messaggero* », Roma, 7 novembre 1928.

Volume in 4° grande di pagine 284 contenente 250 riproduzioni in Fotoincisione e Rotocalco - Illustrazioni 584

RILEGATURA IN TUTTA TELA CON FREGI IN ORO ED ILLUSTRAZIONE RIPORTATA

Edizione di 1000 copie numerate **PREZZO L. 250.—** *Edizione di 1000 copie numerate*

Dirigere richieste inviando cartolina-vaglia all'ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo

Digitized by Google

NOVITÀ

EUGÉNIE STRONG

L'ARTE
IN
ROMA ANTICA

PRIMA TRADUZIONE ITALIANA DI

LISA SARFATTI SCOPOLI

VOLUME IN 32° DI PAGINE 430
CON 385 ILLUSTRAZIONI
RILEGATO IN TELA
CON FREGI IN
ORO

VOLUME 7 DELLA SERIE « ARS UNA, SPECIES MILLE »

PREZZO L. 60.—

Rivolgere richieste inviando cartolina-vaglia
all' ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE, EDITORE — BERGAMO

Digitized by Google

NOVITÀ

F. PODREIDER

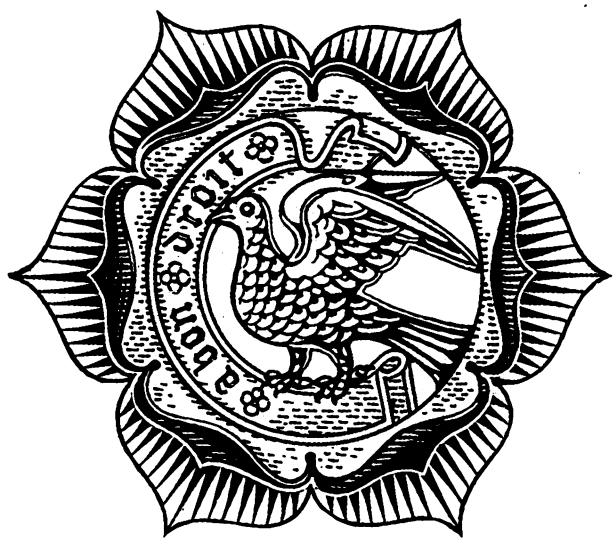
—

STORIA DEI TESSUTI D'ARTE IN ITALIA

(SECOLI XII-XVIII)

PREFAZIONE DI P. D'ANCONA

360 ILLUSTRAZIONI - UNDICI TAVOLE
FUORI TESTO DI CUI SEI TRICROMIE E TRE BICROMIE



Il Volume rilegato in tutta tela con fregi in oro e busta di custodia
Lire 100.

*Dirigere richieste con cartolina-vaglia all'*Istituto Italiano d'Arti Grafiche, *Bergamo, od ai principali Librai del Regno.*

Digitized by Google

ATLANTE FILATELICO

CON FOGLI INTERCALATI PER LE COLLEZIONI DI TUTTI GLI STATI E LE COLONIE DELLA TERRA - CON NOTIZIE GEOGRAFICO-STATISTICHE E FAC-SIMILI DI FRANCOBOLLI

III EDIZIONE COMPLETAMENTE RINNOVATA

Volume in-16° di 126 pagine, con 30 tavole geografiche a colori.

PREZZO L. 30,—

Busta contenente 20 fogli intercalari dell'edizione grande, 3ª edizione in-16° L. 5,00.

Dirigere richieste inviando cartolina-vaglia all' ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE, EDITORE — BERGAMO

ANTONINO SORRENTINO

DA ERICE A LILIBEO

VOLUME IN FORMATO 16° GRANDE CON 140 ILLUSTRAZIONI
TESTO DESCRITTIVO, STORICO ED ARTISTICO
INDICE DEL TESTO E DELLE ILLUSTRAZIONI

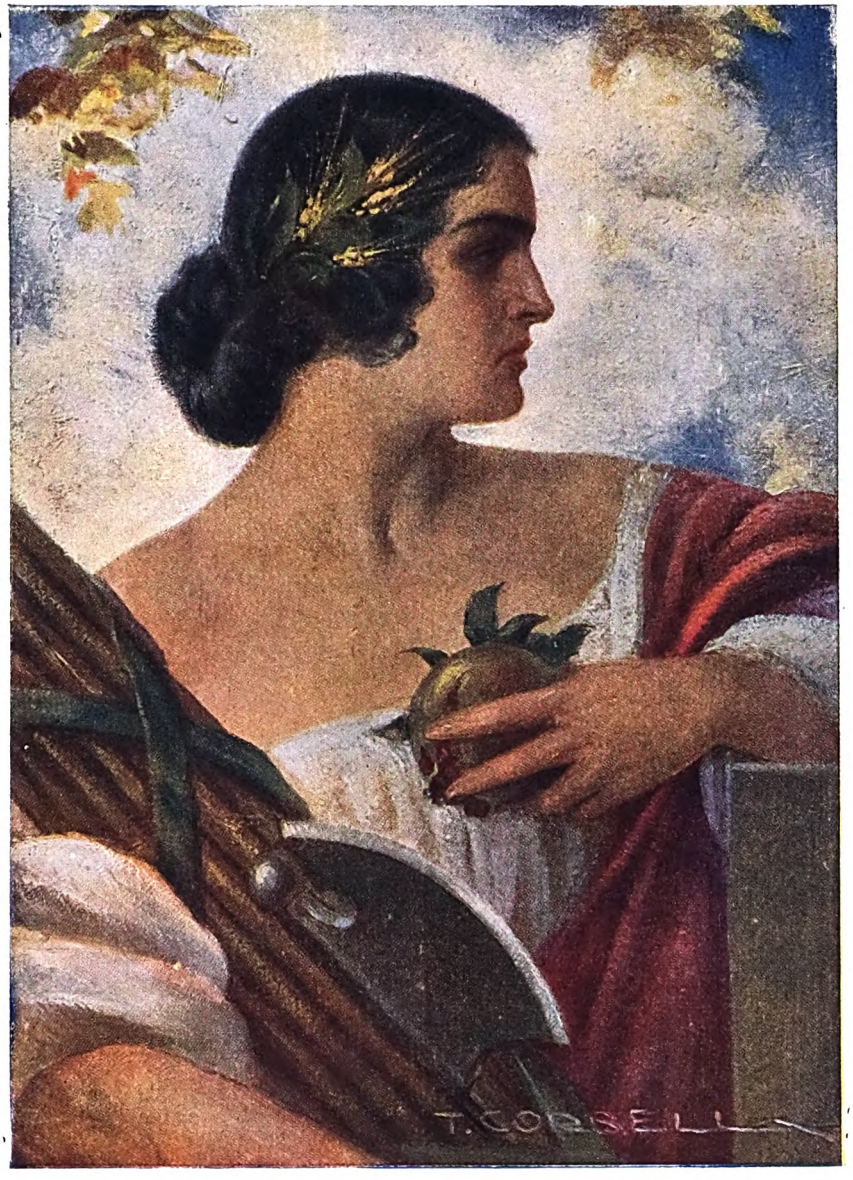
PREZZO L. 28,00 — Rilegato L. 35,00.

N. 94 della Serie « ITALIA ARTISTICA »
diretta dal Senatore CORRADO RICCI :: ::

Dirigere richieste inviando cartolina-vaglia all' ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE, EDITORE — BERGAMO

Digitized by Google

ISTITVTO NAZIONALE DELLE ASSICVRAZIONI



CAPITALI ASSICVRATI OLTRE NOVE MILIARDI

POLIZZE GARANTITE DALLO STATO
CAPITALI E RENDITE INSEQVESTRABILI

Digitized by Google

Digitized by Google

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE
UFFICIO CARTOGRAFICO
BERGAMO

ATLANTE UNIVERSALE

È legato robustissimamente.
Contiene 72 grandi tavole doppie (centim. 52 × 40), cioè 144 pagine di carte geografiche a colori.
Ogni carta reca il suo testo **sul verso.**
Perciò vi sono, per ogni tavola, non meno di 4 colonne di testo di 100 righe l'una, press'a poco quanta è la materia di una pagina dei grandi quotidiani.
Sono dedicate pagine-tavole:

32 : : alla geografia in generale.
24 : : all'Europa in generale.
64 : : all'Italia e Colonie.
86 : : all'Europa in particolare.
24 : : all'Africa.
48 : : all'Asia.
14 : : all'Oceania.
46 : : alle Americhe.
7 : : alle Terre Polari.

Quando si desiderano notizie d'un dato Paese basta consultare il testo stampato dietro la rispettiva carta.
I più grandi problemi politico-economici mondiali vi sono ricordati.
Assoluta novità pratica: indice dei nomi indipendente dall'Atlante.
In ogni ufficio può esservi così un solo Atlante e parecchi indici, e la consultazione può esser fatta successivamente da più impiegati.

IN VENDITA PRESSO TUTTI I LIBRAI

AL PREZZO NETTO DI L. 270

Rivolgere richiesta inviando cartolina-vaglia
all'ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Via S. Lazzaro, 1 - BERGAMO.

Digitized by Google

CARTIERE DI MASLIANICO

—— SOCIETÀ ANONIMA ——

CAPITALE INTERAMENTE VERSATO L. 16.000.000

" Modernissimo impianto per la fabbricazione di carte patinate per Illustrazione e Cromo „.

CARTE a MANO

filogranate, per chèques e per titoli industriali, per registri, da lettere, da disegno, per carte da giuoco e fotografia.

SPECIALITÀ

Carte-valori filogranate per lo Stato; carta filogranata per titoli e chèques; carte a mano per registri; pergamena; cartoni gros-grain e telati " LEONARDO „; quadrotte filogranate e telate; cartoncino Bristol per fototipia, bicolore, ecc.

CARTE a MACCHINA

fini per stampa, mezze fini e fini da scrivere, per disegno, filogranate, gelatinate, per registri, pergamene vegetali bianche e colorate, assorbenti fini.

MARCHE DEPOSITATE:

Larius Mill - Old Larius Mill

::: Labor Omnia Vincit :::

—— SEDE IN

MASLIANICO

(COMO) ——

STABILIMENTI IN MASLIANICO E LUGO VICENTINO :::

DEPOSITO IN

MILANO

Via S. Gregorio, 34

Telefono 66-126

Digitized by Google

CORNICI D'ARTE D'OGNI STILE

G. BARDI

BERGAMO

▽▽▽

Stabilimento e Amministrazione:

VIA A. PITENTINO, 6

TELEFONO 20-21

CORNICI GUILLOCHÉ

Digitized by Google

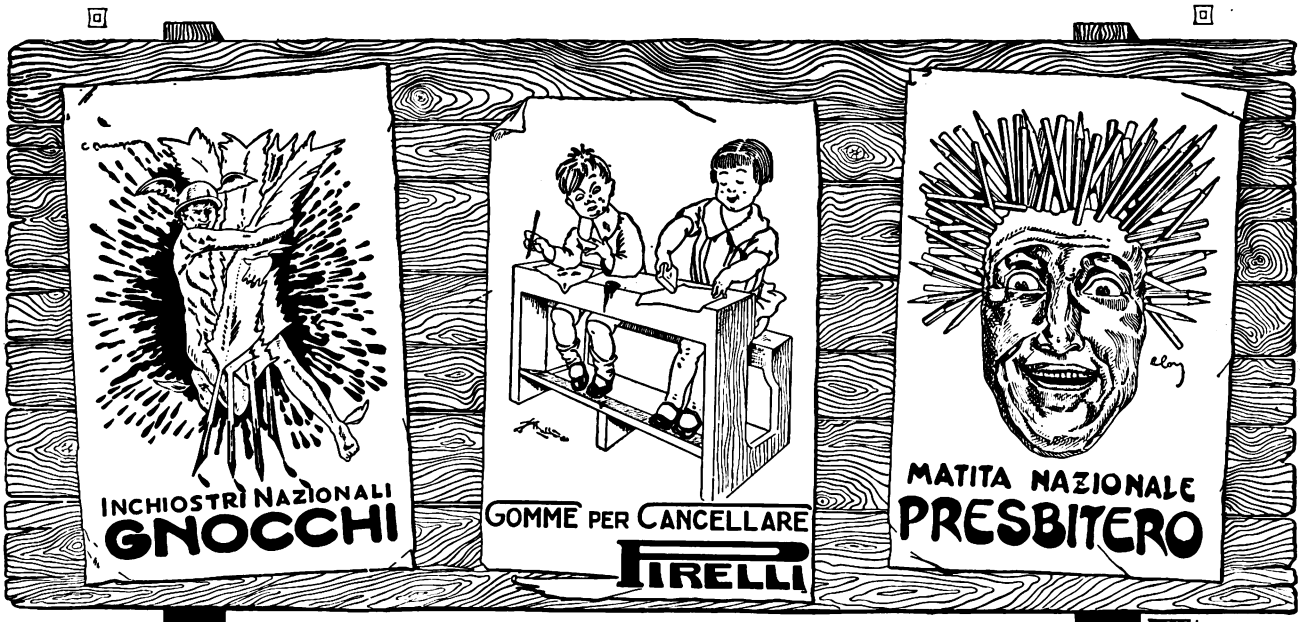
TUTTE LE PELLI USATE NEI
LAVORI ARTISTICI
E COMMERCIALI
DELL'ISTITUTO ITALIANO
D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO
SONO FORNITE DALLA DITTA

JAMES GARNAR
& SONS - LONDRA

RAPPRESENTATA DALLA

SOCIETÀ CARLO LUZZATTO
CORSO ITALIA, 1 - MILANO - CORSO ITALIA, 1

Digitized by Google



INCHIOSTRI
GOMME
MATITE

PROVVEDE L'INDUSTRIA NAZIONALE

CON PRODOTTI PERFETTI E CONVENIENTI

RICORDATE E RICORDATELO

Digitized by Google

Con gli inchiostri

DELLA CASA

CH. LORILLEUX

& C.ia

DI MILANO

vengono stampati tutti i

Lavori Tipografici dell'

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI

GRAFICHE DI BERGAMO ::

e la Rivista

"EMPORIUM"

CH. LORILLEUX & C.ia
MILANO (11) - Via Solferino, 22
Stabilimento: DERGANO (Affori)

Digitized by Google

Società Anonima TENSI

Capitale Sociale L. 20.000.000
Interamente versato

MILANO

Capitale Sociale L. 20.000.000
Interamente versato

LA RIVISTA

"EMPORIUM"

E TUTTE

LE PUBBLICAZIONI ARTISTICHE

DELL'ISTITUTO ITALIANO

D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

SONO STAMPATE SU CARTA DELLA

SOCIETA' ANONIMA

TENSI

DI MILANO

Digitized by Google

PALAZZO BANCA BERGAMASCA — SEDE CENTRALE DI BERGAMO.

BANCA BERGAMASCA

DI DEPOSITI E CONTI CORRENTI

SOCIETÀ ANONIMA — FONDATA NEL 1873

CAPITALE LIRE 30 MILIONI VERSATI

SEDE SOCIALE E DIREZIONE CENTRALE IN **BERGAMO**

FILIALI:

BERGAMO - GENOVA - MILANO - LECCO - TREVIGLIO

ALBINO - ALZANO LOMBARDO - ANTEGNATE - BARESI - BORGO DI TERZO - BREMBILLA - BRENO - BRIGNANO D'ADDA - BRUGHERIO - CALCIO - CARAVAGGIO - CARONA - CARUGATE - CASNIGO - CASSANO D'ADDA - CERNUSCO SUL NAVIGLIO - CIVIDATE CAMUNO - CLUSONE - GANDINO - GAZZANIGA - GORLAGO - GROMO - LEFFE - LENNA - LOVERE - OLTRE IL COLLE - ROMANO LOMBARDO - RONCOBELLO - ROVATO - SAN PELLEGRINO - SEDRINA - SERIATE - SERINA - SONCINO - TRESCORE BALNEARIO - VERTOVA - ZOGNO

TUTTE LE OPERAZIONI DI BANCA

Digitized by Google

GIUSEPPE DE LORENZO

:: L'ETNA ::

(II EDIZIONE)

VOLUME IN FORMATO 16° GRANDE CON 190 ILLUSTRAZIONI
TESTO DESCRITTIVO, STORICO ED
ARTISTICO :: INDICE DEL TESTO
E DELLE ILLUSTRAZIONI

(CONTIENE DIVERSE INCISIONI DELL'ERUZIONE ATTUALE)

PREZZO L. 28,— ▽▽▽ RILEGATO L. 35,—

N. 36 DELLA SERIE « ITALIA ARTISTICA »
DIRETTA DAL SENATORE CORRADO RICCI

Dirigere richieste inviando cartolina-vaglia
all'ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE, EDITORE — BERGAMO

D'imminente pubblicazione:

A. FRANGIPANE E C. VALENTE

LA CALABRIA

N. 96 DELLA SERIE « ITALIA ARTISTICA » DIRETTA DAL SENATORE CORRADO RICCI.
PREZZO L. 28,— - RILEGATO L. 35,—

ART. JAHN RUSCONI

POMPEI

N. 97 DELLA SERIE « ITALIA ARTISTICA » DIRETTA DAL SENATORE CORRADO RICCI
PREZZO L. 28,— - RILEGATO L. 35,—

Dirigere richieste inviando cartolina-vaglia
all'ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE, EDITORE — BERGAMO

Digitized by Google

RIVISTA · MENSILE · ILLVSTRATA
D'ARTE E COLTVRA

DIREZ.NE AMM.NE
ISTITVTO · ITALIANO · D'ARTI · GRAFICHE
BERGAMO

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

JUL 16 1929

Digitized by Google